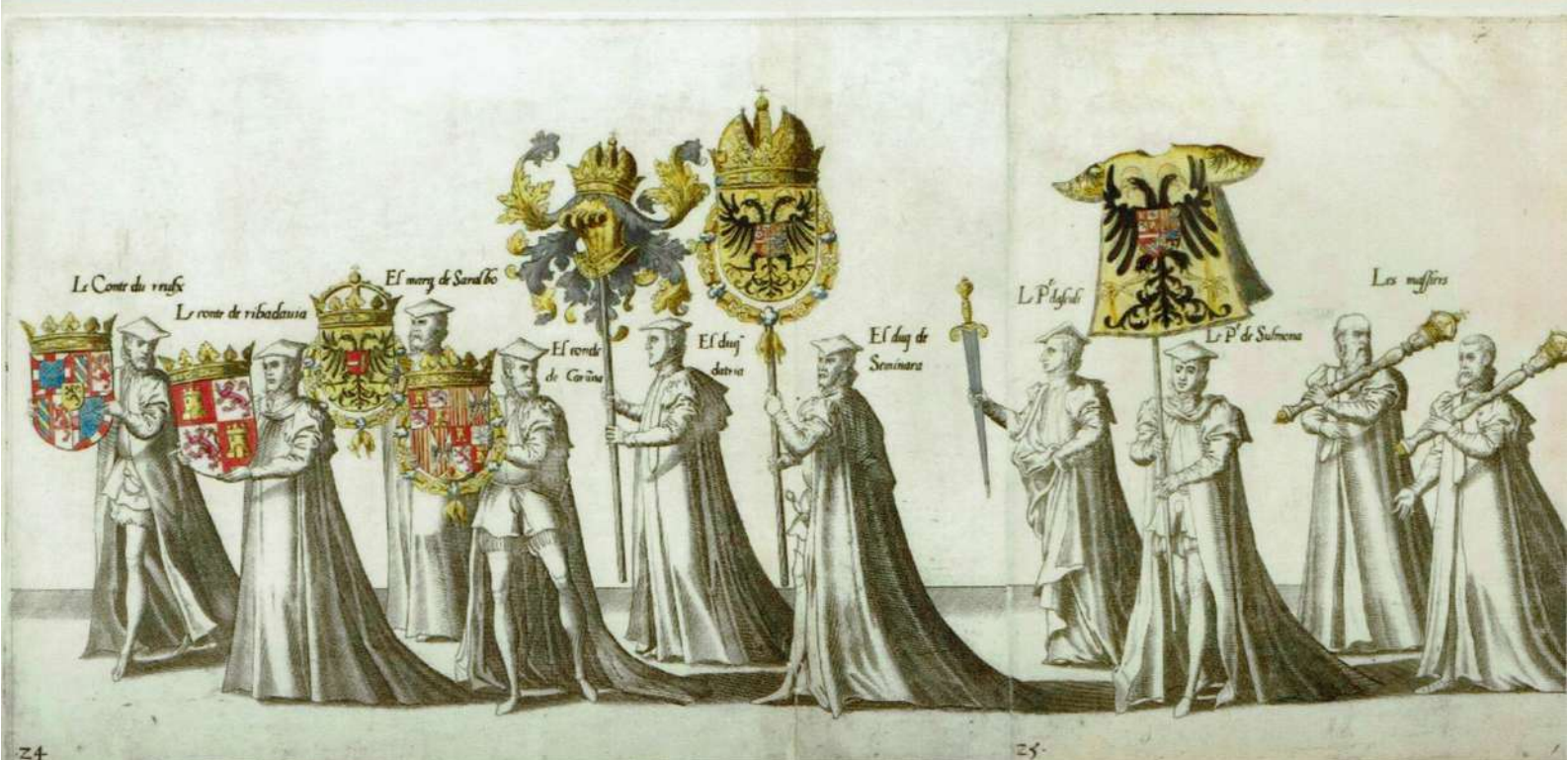




UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL



MÚSICA, MUERTE Y CEREMONIAL: LA ARTICULACIÓN DEL PODER A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN EL RITUAL FUNERARIO DE LOS AUSTRIAS EN ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA

REALIZADA POR M^a ÁNGELES ZAPATA CASTILLO
DIRIGIDA POR LA Dra. BEGOÑA LOLO HERRANZ

MADRID, MAYO de 2017



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA

TESIS DOCTORAL

**MÚSICA, MUERTE Y CEREMONIAL:
LA ARTICULACIÓN DEL PODER A TRAVÉS DE LA
MÚSICA EN EL RITUAL FUNERARIO DE LOS
AUSTRIAS EN ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA**

REALIZADA POR M^a ÁNGELES ZAPATA CASTILLO
DIRIGIDA POR LA Dra. BEGOÑA LOLO HERRANZ

MADRID, MAYO de 2017

TESIS DOCTORAL

**MÚSICA, MUERTE Y CEREMONIAL:
LA ARTICULACIÓN DEL PODER A TRAVÉS DE LA
MÚSICA EN EL RITUAL FUNERARIO DE LOS AUSTRIAS EN
ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA**

REALIZADA POR M^a ÁNGELES ZAPATA CASTILLO
DIRIGIDA POR LA Dra. BEGOÑA LOLO HERRANZ

Para Irenia y Julieta,
por su incondicional admiración y paciencia.
Por todas las horas invertidas en esta tesis,
que estaban destinadas a ellas.

En la sepultura de Su Majestad

Saque Menfis de Egipto alta coluna,
entiérrense otros Césares en ella,
que de este fuego son una centella
que ha sido al parecer cosa ninguna.
Dio Gante a nuestro Carlos rica cuna,
España con su tumba se querella;
con ésta todas son como una estrella
o en presencia del sol la blanca luna.
Porque no sólo el mármol donde yace
la suma de las glorias y hazañas
al Justo Emperador sepulta en Yuste,
mas no hay quien en su muerte no la guste,
no hay español que sepa lo que hace
que no le dé sepulcro en sus entrañas¹.

DIEGO RAMÍREZ PAGÁN

Floresta de varia poesía (1562)

¹ RAMÍREZ PAGAN, Diego. *Floresta de varia poesía*. Antonio Pérez Gómez (ed.). Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950, p. 49.

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	12
SIGLAS Y ABREVIATURAS	14
INTRODUCCIÓN.....	16
1. Delimitación del estudio.....	19
2. Estado de la cuestión	20
3. Justificación del tema	35
4. Hipótesis	36
5. Objetivos.....	36
6. Metodología.....	37
7. Estructura de la tesis	39
 Capítulo I. La música como fenómeno social en el virreinato de Nueva España durante el siglo XVI.....	42
I.1. Algunas consideraciones históricas sobre el virreinato de la Nueva España. La corte virreinal hispana como espacio político y cultural.	43
I. 1. 1. La corte virreinal como espacio político y cultural	50
I.2. Transferencia de modelos institucionales hispanos; la enseñanza musical en México.	55
I.2.1. Fray Pedro de Gante: El Colegio de San José de los Naturales y el Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco.	57
I.2.2. La Capilla musical catedralicia como centro formativo.	66
I.2.3. El Colegio de Cantorcicos de Felipe II.	68
I.2.4. La Escoleta Pública.....	72
I.3. Antecedentes: música y músicos en el Nuevo Mundo.	74
I.3.1. La «Carrera de las Indias».	75
I.3.1.1. El perfil migratorio de los músicos en Nueva España.	80
I.3.2. Transmisión de la Música entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Aceptación del repertorio europeo en el virreinato de la Nueva España.	85
I.3.2.1. Francisco Guerrero y su música en Nueva España.	95

I.3.3. Europa en la Nueva España; los músicos y su música.....	100
I.3.3.1. Las capillas musicales en Nueva España: el caso de la Catedral de México.....	102
I.3.3.2. La música de Hernando Franco en México.....	106
Capítulo II: La muerte como símbolo en la Monarquía Hispana: espacios de poder, música, ritos y ceremonias.	114
II.1. El ceremonial funerario como ritual de poder en Europa y Nueva España en el siglo XVI.	116
II.1.1. El ritual funerario en España.	118
II.1.1.1. La retórica y la etiqueta del funeral.	126
II.1.2. La «Fiesta de la Muerte».	129
II.1.2.1. Música, túmulos y arte efímero.	136
II.2. Espacios de poder ligados al ceremonial funerario: la capilla musical	145
II.2.1. La música durante el reinado de Carlos V: las capillas musicales del Emperador.....	149
Capítulo III. Muerte, música y liturgia.	162
III.1. La liturgia católica de la muerte.	165
III.1.1. Organización de la liturgia.	168
III.1.1.1. Libros litúrgicos puros.....	168
III.1.1.2. Libros litúrgicos mixtos o plenarios.	170
III.1.1.3. Antes de Trento y el <i>Missale Romanum</i> de San Pío V, 1570.....	173
III.1.2. Las exequias.	178
III.1.3. Liturgia de las Horas: el Oficio de Difuntos.	183
III.1.3.1. La Liturgia de las Horas.	183
III.1.3.2. El Oficio de Difuntos.....	186
III.2. <i>De Musica Sacra et Sacra Liturgia</i>	188
III.2.1. La música del Oficio Divino.....	191
III.2.1.1. Los salmos del Oficio.	191
III.2.1.2. Las antífonas del Oficio.....	192
III.2.1.3. Los responsorios del Oficio.....	194
III.2.2. Estructura musical del Oficio de Difuntos.	196
III.2.2.1. Estructura del Oficio de Difuntos en México.....	203

Capítulo IV. Manifestaciones de lealtad en la lejanía: música, exequias reales y honras fúnebres en la Nueva España.....	206
IV. 1. Procesiones y rituales de la muerte en el México colonial.....	214
IV.2. Análisis de las procesiones de las exequias de Carlos V y la relación con la Orden del Toisón de Oro.....	223
IV. 3. La música en las exequias de Carlos V en México en 1559: Francisco Cervantes de Salazar y el <i>Túmulo Imperial</i>	237
IV.3.1. Los géneros polifónicos de las exequias.....	249
IV.3.1.1. Invitatorio: antífona <i>Circumdederunt me</i> y salmo <i>Venite exultemus</i> .	253
IV.3.1.2. Responsorios: <i>Qui Lazarum</i>	265
IV.3.1.3. Salmos: <i>Domine, ne in furore</i> .	268
IV.3.1.4. Lecciones: <i>Parce mihi Domine</i> '	270
IV.3.2. Análisis del repertorio.....	272
IV.3.2.1. Los salmos polifónicos.	277
IV.3.2.2. Estudio de los responsorios.....	279
IV.3.2.3. Misa de <i>Requiem</i>	287
IV.3.2.4. Motete <i>Nunc enim si centum lingue sint</i> , de Pierre de Manchicourt.	292
IV.4. Reconstrucción musical de la exequias de Carlos V en México en 1559.....	301
CONCLUSIONES	304
FUENTES DOCUMENTALES.....	314
BIBLIOGRAFÍA	320
APÉNDICE DOCUMENTAL	368
INDICE DEL APÉNDICE DOCUMENTAL.....	370
APÉNDICE DE PARTITURAS	418
INDICE DEL APÉNDICE DE PARTITURAS	420
ÍNDICE DE TABLAS Y CUADROS	612

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo a la Dra. Susana González Aktories, de la Universidad Autónoma de México, sus amables consejos y su ayuda en mi tesis de máster que finalmente desembocó en esta tesis doctoral. Gracias a ella descubrí el atractivo de la semiótica de la música y surgió la idea de rastrear la noción del poder a través de los repertorios musicales, que ha sido la base de esta investigación.

Deseo expresar también mi más sincero agradecimiento al Dr. Grayson Wagstaff, director del *Latin American Music Center*, por su generosa ayuda en cuanto a recopilación y localización de bibliografía.

A todas las personas, amigos y profesionales, que me han prestado su ayuda en la fase de localización de fuentes documentales, sobre todo a María Bayley, Nancho Álvarez, Fernando Pérez-Varela y Alonso Gómez Gallego. Muy especialmente a Nuria Díez Latorre por sus recomendaciones en la edición de partituras.

Me gustaría dar las gracias a mi padre y a mi madre, que de una forma u otra, siempre han seguido mi camino y respaldado mis decisiones. A Lorenzo, ya que sin su apoyo incondicional, tanto en lo profesional como en lo personal, no hubiese tenido fuerzas para acabar esta tesis.

Por último, quiero expresar mi profunda gratitud a la directora de mi tesis la Dra. Begoña Lolo, por la precisa supervisión de mi trabajo a lo largo de todos estos años, pero sobre todo por su confianza, comprensión y paciencia.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ACMM: Actas del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México

BNE: Biblioteca Nacional de España

CCMM: Cabildo de la Catedral Metropolitana de México

CEIRA: Centro de Estudios e Investigación de Religiosidad Andaluza

CEM: Conferencia del Episcopado Mexicano

CENIDIM: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical *Carlos Chávez*

cía.: compañía

COLMEX: El Colegio de México A.C.

coord.: coordinador

coords.: coordinadores

CSIC: Centro Superior de Investigaciones Científicas

dir.: director

dirs.: directores

DMHE: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana

ed.: editorial/editor

FCE: Fondo de Cultura Económica (editorial)

f.: folio

ff.: folios

fol.: folio

fols.: folios

Ibid.: igual que la cita anterior

Ibidem: igual que la cita anterior

ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

ILAS: Institute of Latin American Studies

IMF: Institución Mila y Fontanals

Impr: impresor

INAH: Instituto Nacional de Antropología e Historia

IULCE: Instituto Universitario "La Corte en Europa"

LU: *Liber Usualis*

MME: Colección Monumentos de la Música Española

MS: manuscrito

nº: número

Op. cit.: obra citada

p.: página

pp.: páginas

RISM: Répertoire International des Sources Musicales

SEACEX: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España

SEdEM: Sociedad Española de Musicología

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores

SNMNEMI: Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el

México Independiente

trans.: transcripción

UAM: Universidad Autónoma de Madrid

UCLM: Universidad de Castilla la Mancha

UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México

UNED: Universidad Nacional de Educación a Distancia

vol.: volumen

vols.: volúmenes

vss.: versículos

INTRODUCCIÓN

La muerte es un acontecimiento que ha inquietado al ser humano desde siempre, y es, precisamente esa inquietud la que ha promovido como recurso histórico fundamental para su aceptación y atenuación, la celebración de rituales funerarios. La muerte es el destino irremediable de todo individuo, una etapa en la existencia de todos los seres humanos que conforma el horizonte natural del ciclo vital, y para tratar de comprender este misterioso hecho, se han elaborado a lo largo de la historia complejos sistemas simbólicos que no son otros que los rituales que rodean la muerte².

Lo más característico de los rituales funerarios es su conformación sobre la base de un mundo simbólico producto del imaginario humano de un universo socio-histórico que determina la visión de la vida y de la muerte de una cultura específica, por tanto, suponen estrategias simbólicas que la colectividad emplea para regular las relaciones que surgen en su cultura ante el devenir histórico. Es decir, con los rituales funerarios, se hace una representación de la vida y de la muerte en la que símbolo, mito y rito se articulan para instaurar el establecimiento de un contrato comunicativo para regular las relaciones que adquieren las personas por pertenecer a una cultura determinada.

² TORRES, Delci. “Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas”. En: *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7 (2006), nº 2, pp. 107-118.

Todo lo que rodea la muerte del Rey se carga de un significado especial. En la Edad Moderna, toda la vida y por supuesto la muerte del Rey, está sujeta a cierta predestinación. Así, lo que un espectador inexperto podría pasar por alto, ante ojos más expertos se descubre como manifestación divina. Panegiristas aúlicos, astrólogos, sacerdotes o gentes piadosas escudriñaban con ansia señales del cielo y de la tierra. Todo podía ser objeto de signo, de señal con significaciones. En este sentido la naturaleza es un enorme símbolo de algo que trasciende por completo, desde eclipses, cometas o tormentas podían ser premonitorias del fatal desenlace de la muerte del Monarca. En la doble articulación entre Dios y el hombre y entre las esferas superiores e inferiores, el Monarca aparece como intermediario esencial, mitad humano, mitad personaje sagrado, casi siempre próximo a la santidad.

Ha habido un creciente interés por recuperar muchos de los documentos y fuentes musicales de los siglos XVI y XVII de España y sus colonias americanas. Una etapa muy interesante por lo que representa en cuanto a una migración y transformación de modelos musicales que iban de la mano con las intenciones de colonización de nuevos territorios en el continente Americano.

La música y la ceremonia en honor de la muerte fueron elementos centrales en la vida civil y religiosa de España y de las colonias españolas en América durante el periodo entre 1500 a 1800. En esta tesis se estudiará la articulación del poder a través de la música mediante el análisis del ritual, el simbolismo y el componente musical de las ceremonias funerarias.

El estudio del fenómeno de traslación de modelos musicales abre muchas vías de examen, en esta investigación se parte de la premisa de que la actividad musical española e hispanoamericana del siglo XVI era idéntica, algo que cabría esperar ya que ambos territorios desde el siglo XVI hasta el XIX deben considerarse conjuntamente, puesto que los territorios españoles constituían una realidad común.

Se ha querido tener una visión extensa de este espacio musical, es decir, ver la difusión musical, en el amplio sentido de la palabra, desde una perspectiva transcultural, ya que es un hecho muy importante que durante la Edad Moderna es cuando se establecen casi por primera vez redes mundiales. La construcción del Imperio Español en América constituye una de las páginas más impresionantes de la historia. Entre muchas otras cosas dio lugar a que se creara la primera empresa colonial de la era moderna, pensada a escala universal, dotada de un sistema de comunicaciones de magnitud semejante y de un proyecto político y espiritual que no tiene ningún punto de referencia anterior.

En nuestro caso, el contacto de España con el Virreinato de Nueva España, desencadenó de forma casi irremediable la imposición de su modelo cultural y religioso y, con éste, de sus instituciones y repertorios musicales que, sin embargo, sólo se asentaron tras un proceso de adaptación. Parecería obvio dar por sentado que durante el siglo XVI la vida musical de las colonias españolas en Filipinas, o en América, presentaban una sustancial diversidad. A fin de cuentas, son territorios con perfiles en muchos casos opuestos y separados por una distancia cultural, y siendo esto así, sin embargo, los músicos locales de ciudades repartidas por todo el mundo hispano llegaron a compartir un mismo repertorio, música que interpretarían de un modo condicionado por sus experiencias previas en un estilo musical más o menos ajeno según los casos.

En esta tesis se ha intentado abordar la música no sólo desde el punto de vista tradicional, teniendo en cuenta datos históricos, de repertorio o biográficos, sino entendiéndola también como un lenguaje, un lenguaje social, desde esta perspectiva se explica el papel que tuvo la música, por ejemplo, en la Conquista y en la evangelización de América.

Por todo lo dicho hasta ahora, se considera de gran importancia esta investigación debido sobre todo a lo novedoso de su enfoque, por proponer el discurso musical como reflejo y expresión de intereses ideológicos de fuerte contenido semántico, en el que vale la pena seguir profundizando. Es manifiesto que hay una laguna en este ámbito de estudio y a través de esta tesis se abordará este panorama histórico musical desde el atractivo factor del «poder», teniendo como telón de fondo el momento de la muerte y su respectivo ceremonial.

1. Delimitación del estudio

El marco temporal de esta tesis se limita al siglo XVI. Razón fundamental a favor de esta delimitación es el poder estudiar el ceremonial funerario y todo su ritual en la corte española y el virreinato de Nueva España, recién creado en esta época, ver si los patrones se reproducen, la aplicación del concepto de poder, y qué aportaciones, si es que las hay, se hacen desde los territorios americanos. Desde el punto de vista de una historiografía musicológica, se ha tomado como centro de estudio de esta investigación el repertorio musical de las exequias de Carlos V que se celebraron en la ciudad de México en 1559.

El hecho de elegir a Carlos V y sus rituales funerarios es porque es el primer español con dominios en América, y por ello, a través del estudio de sus ceremonias fúnebres se podrá establecer un paralelismo entre el uso de la música, y su relación con el poder, a ambos lados del Atlántico durante el siglo XVI, además, esta época corresponde a la edad dorada de la polifonía vocal española, y este es el repertorio musical que se va a estudiar.

La cuestión de abordar este espacio de tiempo se debe también a que es un momento especial en la Monarquía Hispánica de los Austrias, que permite rastrear cambios significativos en las manifestaciones musicales de la época. El relevo en el reinado, entre Carlos V y su hijo Felipe II, sin duda tuvo consecuencias importantes para el panorama y entramado de la música, particularmente en lo que respecta a su relación con la figura del Monarca, la de la Corte y, en suma, con el poder.

Con esta perspectiva en mente, resulta interesante contrastar la situación que se vivía en España con la que se vive en el mismo periodo en la Nueva España, y explorar en qué medida la música se convierte en un discurso que representa y expresa, ya sea de manera velada o explícita, diferentes formas de poder. Así, el contexto novohispano del último tercio del siglo XVI se vuelve clave también para esta tesis, ya que ahí se experimenta un cambio sustancial en la política indiana. El mismo periodo cronológico en el que se gesta (durante aproximadamente tres décadas) el fin de la Conquista y se produce una consolidación de las cortes virreinales.

2. Estado de la cuestión

Para realizar este apartado, se ha considerado el contenido de los distintos bloques temáticos de esta investigación.

El primero de los escenarios a tener en cuenta para el desarrollo de esta tesis son los ceremoniales funerarios de los Austrias, en este campo hay numerosos estudios, más de la parte Europea que en los territorios americanos. La muerte a lo largo de la historia ha sido atractiva como tema de estudio, desde distintas perspectivas, como fenómeno antropológico, social, ritual, el arte alrededor de la muerte, etc...

Como obra de referencia, y de lectura obligatoria, sobre el ritual funerario en la Monarquía Hispana encontramos el libro de Javier Varela, *La Muerte del Rey*,³ en él se hace un repaso a los rituales funerarios de los distintos reinados desde 1500 hasta la llegada de los Borbones. Las investigaciones que tienen como objeto de estudio el arte efímero, túmulos funerarios relacionados con la Casa de Austria son bastante frecuentes, tanto en territorios peninsulares como americanos, así como en otros virreinos españoles como es el caso de Italia, a este respecto como obras de referencia en el panorama español se encuentran los trabajos de Juan Francisco Esteban Lorente y M^a Adelaida Allo Manero⁴, dedicados al estudio de las exequias de la Casa de Austria tanto en España, como en Italia e Hispanoamérica.

En cuanto a las exequias de Carlos V celebradas por el resto de ciudades españolas, hay que incluir tanto crónicas de la época, las de Francisco Jerónimo Collado y Juan Alonso de Almela⁵, como estudios actuales⁶.

³ VARELA, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500- 1885)*. Madrid: Turner, 1990.

⁴ Su tesis doctoral está dedicada a las exequias de la Casa de Austria en varios territorios, ALLO MANERO, María Adelaida. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis Doctoral. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez Ceballos, (dirs.). Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1992. Otro de sus trabajos relacionados con las exequias reales donde hace un minucioso estudio de la simbología de los túmulos funerarios es ALLO MANERO, María Adelaida. "La mitología en las exequias de la Casa de Austria". En: *De Arte*, nº 2 (2002), pp. 145-164. También hay que señalar el trabajo de ESTEBAN, Juan Francisco. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII, XVIII". En: *Artígrama*, (2004), nº 19, pp. 39-94, donde hay una extensa relación de exequias reales de la Casa de Austria durante su reinado.

⁵ COLLADO, Francisco Jerónimo. *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe Segundo por el Licenciado Francisco Jerónimo Collado*. Sevilla: Impresión de D. José María Geofrin, 1869. Detalla las exequias que hizo la ciudad de Sevilla a Felipe II. DE ALMELA, Juan Alonso. *Las reales exequias y doloroso sentimiento que la ciudad de*

En el virreinato de Nueva España también se celebraron ceremonias por el fallecimiento de sus Monarcas, igualmente existen estudios recientes⁷ dedicados a estas conmemoraciones, como relatos de la época⁸, entre estos últimos se prestará especial atención al del cronista Francisco Cervantes de Salazar, y su libro *México 1554 y Túmulo Imperial*⁹, ya que es de los pocos documentos en los que se detalla de forma unívoca la música, obras y sus compositores, utilizada en las exequias celebradas en 1559 en la ciudad de México en honor de Carlos V, algo primordial para la realización de esta investigación.

Respecto al estudio del repertorio musical en los rituales en torno a la muerte, son trabajos fundamentales los de Michael Noone¹⁰, relacionados con El Escorial, lugar de referencia para los Austrias y las ceremonias funerarias. Como estudio más general hay que señalar el de Carlos Eire¹¹, dedicado a la cultura de la muerte en España durante el siglo XVI. También citaremos el libro de Begoña Lolo¹², publicado por la “Sociedad Española de Musicología” (SEdeM), dedicado a la música en la muerte de Luis I, aunque el periodo que estudia es algo posterior al marco cronológico de esta investigación, es interesante puesto que especifica con detalle todo el proceso y actividades que se dan en la capilla desde que está el cuerpo difunto del Monarca hasta las exequias, importante para conocer todo este ceremonial.

Murcia hizo en la muerte del muy catholico rey Philippe II de Austria, II. Valencia: Diego de la Torre, 1600. Otra crónica a destacar es la del humanista Juan Alonso de Almela, relatando las exequias de Felipe II en la ciudad de Murcia.

⁶ POLO RUBIO, José. “Exequias reales en la diócesis de Teruel durante los siglos S.XVI y XVII”. En: *Teruel* 88-89, vol.II (2000-2002), pp.127-138.

⁷ CUESTA HERNÁNDEZ, Luis. “México insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”. En: *Via Spiritus*, (2008), nº 15, pp. 111-136. DE LA TORRE VILLA, Ernesto. “Las exequias de Felipe II en Nueva España”. En: *Historia y humanismo: estudios en honor del profesor Dr. D. Valentín Vázquez de Prada*. Jesús Mª Usunáriz (coord.), vol. 1 (2000), pp. 245-257.

⁸ DE RIBERA FLÓRES, Doctor Dionisio. *Relación historiada de las exequias del rey don Phelippe 2º, hechas por la Inquisición de la Nueva España. 4º. México, 1600 = Relacion historiada de las exequias funerales... hechas por el Tribvnal del Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España y sus prouincias, y yslas Philippinas*. México:Pedro Balli, 1600.

⁹ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554 y Túmulo Imperial*. México: Porrúa, 1991.(la crónica completa de cómo se celebró la Vigilia en las exequias de Carlos V aparece en el apéndice documental, documento I)

¹⁰ NOONE, Michael. *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*. Rochester: University of Rochester Press, 1998. NOONE, Michael. “A census of monk musicians at the El Escorial during the reigns of Philip II and Philip III”. En: *Early Music*, vol. XXII (1994), pp. 221-38.

¹¹ EIRE, Carlos, M.N. *From Madrid to Purgatory The Art and Craft of Dying in Sixteenth Century Spain*. Cambridge: Cambridge Studies in Early Modern History University Press, 1995.

¹² LOLO, Begoña. *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor de Luis I*. Madrid: SEdeM, 1999.

Concretando y ciñéndose exclusivamente al estudio del repertorio musical interpretado en las exequias de Carlos V, son indispensables y pioneros los estudios de Grayson Wagstaff¹³ que investiga acerca de la música y los rituales funerarios en esta época, tanto en España como en Latinoamérica, y se mete de lleno en el estudio de las obras que se interpretaron en las exequias de Carlos V celebradas en 1559 en la capital del Virreinato, citadas anteriormente.

A excepción de los trabajos de Wagstaff, lo que se echa en falta en este ámbito es encontrar investigaciones dedicadas al estudio comparativo de las exequias de la Monarquía Hispánica en ambos territorios, peninsulares y americanos, y es en ese aspecto en lo que se incidirá en esta tesis, en el estudio comparativo del uso de la música dentro de los rituales funerarios en España y en México, y ver los posibles aportes que hubo por parte de las ceremonias celebradas en la península en sus virreinos, en nuestro caso en el de Nueva España.

Por otra parte, dentro de esta investigación, se ha tenido en cuenta el estudio de la fiesta en el Siglo de Oro y su relación con la temática de la muerte, esto es algo muy común en el barroco que ya se deja entrever en el siglo XVI. Relacionados con la fiesta en el Siglo de Oro en el reinado de los Austrias hay numerosos textos, tenemos los trabajos José María Díez Borque¹⁴ pero cabe destacar, sobre todo, los de Teresa Ferrer Valls¹⁵ que aunque sólo estudia los virreinos españoles en Europa, y no los

¹³ WAGSTAFF, Grayson. *“Music for the Dead: polyphonic setting of Officium and Misa pro defunctis by Spanish and Latin American composer before 1630”*. Tesis doctoral. Texas: University of Texas at Austin, 1995. Wagstaff dedica su tesis doctoral a la música en el Oficio de Difuntos tanto en España como en Latinoamérica. Centra sus estudios en todo lo relativo a la música y la muerte y ceremonias en torno a ella. Así son de destacar los siguientes estudios; WAGSTAFF, Grayson. “Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550”. En: *The Music Quarterly*, vol. 82 (1998), nº 3/4, pp. 551-563, WAGSTAFF, Grayson G. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica”. En: *Heterofonía: revista de investigación musical*, (1999), nº 120-121, pp. 17-39, WAGSTAFF, Grayson. “Cristóbal de Morales *Circumdederunt me*, an alternate invitory for Matins for the Dead, and music for Charles V”. En: *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, David Crawford (coord.), 2002, pp. 27-46, WAGSTAFF, Grayson. “Procession for the Dead, the Senses, and Ritual Identity in Colonial Mexico”. En: *Music, sensation, and sensuality*. Linda Phyllis Austern (ed.). New York: Routledge, 2002, pp. 167-181.

¹⁴ DÍEZ BORQUE, José María (coord.). *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 2003.

¹⁵ FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis Books, 1991. FERRER VALLS, Teresa. “Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”. En: *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 43-52. FERRER VALLS, Teresa. “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”. En: *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. E. Berenguer (coord.). Madrid,

americanos, ilustra de manera muy detallada el fenómeno de la fiesta a finales del siglo XVI y principios del XVII. Ha sido también muy útil el libro *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*¹⁶, ya que hace un repaso a las fiestas realizadas durante los reinados de Carlos V y Felipe II, y aporta numerosa documentación para el estudio de las mismas.

Otro de los bloques de contenidos de esta tesis, son los estudios de la Corte como fenómeno social. Desde las primeras investigaciones en los años ochenta del sociólogo Norbert Elias¹⁷, los trabajos sobre la corte europea han experimentado distintos enfoques y recorrido distintos caminos. Hoy día dentro del ámbito de los estudios relacionados con la corte de la Monarquía Hispánica, en el panorama nacional hay que destacar los de José Martínez Millán, director y coordinador general de la red de investigación *Solo Madrid es Corte* compuesta por un conjunto de profesores universitarios pertenecientes, en su mayoría, al Instituto Universitario "La Corte en Europa" (IULCE), de la "Universidad Autónoma de Madrid" (UAM), al que se le ha unido otro grupo de investigadores pertenecientes al proyecto *Dynamic Complexity of Cooperation-Based Self-Organizing Commercial Networks in First Global Age*. Este portal temático es de consulta obligada para todos los investigadores que trabajen sobre la Corte o sobre la Monarquía Hispánica desde la Edad Media al siglo XIX, ya que contiene las obras de todos los especialistas que se han vinculado a este proyecto. Además contiene datos de las actividades investigadoras del grupo, sacadas durante varias décadas de los distintos archivos europeos, y sirven de material original para los que realizan nuevas investigaciones sobre la Corte de la Monarquía Hispánica desde la Edad Media hasta los tiempos recientes.

Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 185-200. FERRER VALLS, Teresa. "Las entradas reales en tiempos de Felipe II: las relaciones hispano-italianas". En: *Italia nos spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600. Politica, cultura e letteratura*. Giuseppe di Stefano, Elena Fasano Guarini, Alessandro Martinengo (eds.). Florencia: Olschki, 2008, pp. 179-199.

¹⁶ LOBATO María-Luisa, GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla León, 2003.

¹⁷ ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. ELIAS, Norbert. *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

De entre los trabajos de José Martínez Millán relacionados con esta investigación, hay que señalar los dedicados al estudio de las instituciones y élites de poder en la Monarquía Hispánica durante el siglo XVI¹⁸, los estudios sobre Carlos V¹⁹, y las importantes monografías de las monarquías de Felipe II y Felipe III²⁰, donde se hace un minucioso estudio de ambos reinados y se aporta numerosa documentación sobre el funcionamiento de las casas reales con volúmenes dedicados exclusivamente a apéndices, donde se adjuntan abundantes ordenanzas, muy interesantes para esta investigación, como las relacionadas con la etiqueta y ceremonial de la Corte, y con la Capilla.

El ceremonial, las buenas maneras, la etiqueta, el arte de la observación y la disimulación fueron pautas sociales de comportamiento político y social que se generaron, y que han pervivido, a pesar de su evolución, como formas características del poder y de la buena educación hasta nuestros días. En el caso español, el modelo cortesano cobra una mayor relevancia al constituirse como elemento que estableció la compleja Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna y a través del que distribuyó una cultura común en muchos aspectos. Trabajos relacionados con el ceremonial y la corte de la Monarquía Hispánica como espacio de poder, cabe destacar los de Fernando Bouza²¹, Fernando Checa Cremades²², Carlos Gómez-Centurió²³ y Pablo Vázquez

¹⁸ MARTÍNEZ MILLÁN, José. “Las élites de poder durante el reinado de Carlos V a través de los miembros del concejo de inquisición (1516-1558)”. En: *Hispania: revista española de historia*. Madrid: CSIC. Instituto de Historia Jerónimo Zurita, n.º 168 (1988), pp.103-167. MARTÍNEZ MILLÁN, José. *Instituciones y élite de poder en la monarquía hispánica durante el siglo XVI*. José Martínez Millán (ed.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

¹⁹ MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *La Corte de Carlos V*. 4 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. MARTÍNEZ MILLÁN, José, REYERO, Carlos (coords.). *El siglo de Carlos V y Felipe II: la construcción de los mitos en el siglo XIX*. Congreso Internacional. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos, 2000. MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.). *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Congreso Internacional. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

²⁰ MARTÍNEZ MILLÁN, José, FERNÁNDEZ CONTI, Santiago (coords.). *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005. MARTÍNEZ MILLÁN, José, y VISCEGLIA, María Antonietta (coords.). *La Monarquía de Felipe III*, 4 vols. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2008.

²¹ BOUZA, Fernando. “Cortes festejantes: Fiesta y ocio en el cursus honorum cortesano”. En: *Manuscripts: revista d'història moderna*, (1995), n.º 13, pp. 185-206. BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. Barcelona: Temas de hoy, 1996. BOUZA, Fernando. *Los Austrias mayores: imperio y monarquía de Carlos I y Felipe II*. Barcelona: Temas de hoy, 1996. BOUZA, Fernando. “Felipe II: el ocaso del reinado. Madurez, crisis y juicio del Gobierno de la Monarquía en la década de 1590”. En: *Studia Historica. Historia Moderna*, (1997), n.º 17, pp. 5-10. BOUZA, Fernando. *Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura e historia en la época moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003. BOUZA, Fernando. “La imagen del poder”. En: *La Aventura de la historia*, (2004), n.º 6, pp. 70-74. BOUZA, Fernando. “Realeza, aristocracia y mecenazgo

Gestal que establece un panorama bastante reciente de la historiografía de los estudios de corte²⁴. También interesantes son las tesis doctorales de Félix Labrador y la de Alejandro López Álvarez, en las que se profundiza en la articulación del poder en la corte de los Austrias²⁵.

Otro de los espacios, e institución ligada a la corte, que hay que tener en cuenta para el estudio musical de estos reinados es la capilla musical. Hay numerosos trabajos relacionados con la reconstrucción de la época musical que nos atañe, son muchos los investigadores que han dedicado su tiempo a la polifonía española del Siglo de Oro, al contexto musical de Carlos V y Felipe II y sus principales compositores, en este sentido son abundantes las investigaciones alrededor de la capilla y la música en la corte. Se deben destacar los trabajos de Luis Robledo Estaire²⁶ relacionados con la música en la corte de Felipe II y III y de sus capillas musicales, el libro *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*²⁷, en colaboración con otros autores, ha sido fundamental en esta investigación, ya que retrata con mucha precisión el contexto musical en torno a la figura del príncipe y luego rey Felipe II. Hace una meticulosa descripción de las distintas casas reales, sus capillas musicales y contiene numerosos apéndices donde se catalogan muchas de las obras musicales que luego se analizarán.

(del ejercicio del poder modo calamo)”. En: *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*. Aurora Egido Martínez, José Enrique (coords.). Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 69-88.

²² CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987. CHECA CREMADES, Fernando. *Felipe II, Mecenaz de las artes*. San Sebastián: Nerea, 1997.

²³ GÓMEZ-CENTURIÓN, Carlos (coord.). *Monarquía y Corte en la España Moderna*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2003.

²⁴ VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. “La corte en la historiografía modernista española. Estado de la cuestión y bibliografía”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 269 (2003), pp. 269-310. VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

²⁵ LABRADOR ARROYO, Félix. *La Casa Real portuguesa de Felipe II y Felipe III: la articulación del reino a través de la integración de las elites de poder (1580-1621)*. Tesis doctoral. José Martínez Millán (dir.). Madrid: Dpto. Historia Moderna, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid, 2006. LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la corte de los Austrias, 1550-1700*. Tesis doctoral. José Martínez Millán (dir.), Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna, Universidad Autónoma de Madrid, Junio de 2004.

²⁶ ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556”. En: *Revista de Musicología*, vol X (1987), nº 3, pp.753-796. ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “Questions of performance practice in Philip III's chapel”. En: *Early Music*, vol. XXII (1994), pp. 198-220. ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “Felipe II y Felipe III como patronos musicales”. En: *Anuario Musical*, (1998), nº 53, pp. 95-109. ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “Capilla Real”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, vol.3 (2000), pp. 131-132.

²⁷ ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid-Alpuerto, 2000.

También el trabajo de Griffiths y Suárez Pajares²⁸ sobre las prácticas musicales de Felipe II es de cita obligada, así como los trabajos de Tess Knighton²⁹ sobre la música en la corte española.

En cuanto a la obra destinada al estudio de los grandes polifonistas españoles tenemos la enorme colección, publicada por la “Institución Mila y Fontanals” (IMF), perteneciente al “Centro Superior de Investigaciones Científicas” (CSIC), *Monumentos de la Música Española* (MME) que se publica desde 1941 en formato de partituras precedidas por el correspondiente estudio musicológico. Recoge monografías de asuntos variados, tales como la producción de los principales polifonistas y vihuelistas del Renacimiento y Barroco español, música para órgano, cancioneros y misceláneas significativas tanto de música vocal como instrumental de los siglos XV al XIX, así como la obra de los tratadistas y teóricos musicales más destacados del ámbito hispánico. Para esta investigación hay que destacar los números dedicados al estudio de la música vocal en la corte española.

Primero se han de citar los volúmenes realizados por Higinio Anglés sobre la música en la corte de los Reyes Católicos³⁰, tanto de la polifonía religiosa como profana del Cancionero de Palacio, imprescindibles para conocer los antecedentes y comprender el panorama musical del siglo XVI, y la monografía sobre la corte de Carlos V³¹. También los estudios llevados a cabo por Miguel Querol Gavaldá, Higinio Anglés y Josep Romeu Figueras sobre cancioneros musicales³². Citar también los números

²⁸ GRIFFITHS, John, SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: ICCMU, 2004.

²⁹ KNIGHTON, Tess. “The *a capella* heresy in Spain: an inquisition into the performance of the cancionero repertory”. En: *Early Music*, vo. 20 (1992), nº 4, pp. 560-581. KNIGHTON, Tess. *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragon, 1474-1516*. Tesis doctoral. Cambridge: University of Cambridge, 1983, pp. 79-100.

³⁰ ANGLÉS, Higinio. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Polifonía religiosa*. Barcelona: CSIC, 1941. ANGLÉS, Higinio. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. vol.I. Barcelona: 1946. ANGLÉS, Higinio. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. vol.II. Barcelona: CSIC, 1951.

³¹ ANGLÉS, Higinio. *La Música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona: CSIC, 1944.

³² QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, vol. I. Barcelona: CSIC, 1949. QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, vol. II. Barcelona: CSIC, 1950. QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina*. Barcelona: CSIC, 1971. QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI y Cancionero de la Casanatense*. Barcelona: CSIC, 1981. ROMEU FIGUERAS,

destinados al estudio de las obras completas de los principales polifonistas de esta época; la *Opera Omnia* de Cristóbal de Morales³³ que cuenta con ocho volúmenes llevada a cabo por Higinio Anglés. La *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria³⁴ realizada la primera edición por Felipe Pedrell y corregida y aumentada por Higinio Anglés consta de cuatro volúmenes, la obra profana de Juan Vázquez³⁵ también realizada por Higinio Anglés y el vasto trabajo sobre las composiciones de Francisco Guerrero³⁶, su *Opera Omnia* que cuenta con catorce volúmenes, comenzada por Miguel Gavalda en 1955 y finalizada por Josep María Llorens Cisteró cuarenta años después, en 1996.

Josep. *Música en la Corte de los Reyes Católicos*. vol. IV-I. *El Cancionero Musical de Palacio* (siglos XV-XVI). vol. 3-A. Barcelona: CSIC, 1965. ROMEU FIGUERAS, Josep. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*. vol. IV-2. ROMEU FIGUERAS, Josep. *El Cancionero Musical de Palacio* (siglos XV-XVI), vol. III-B. Barcelona: CSIC, 1965.

³³ ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus* (Roma, 1544). Roma: CSIC, 1952. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXV*. Roma: CSIC, 1953. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus* (Roma, 1544). Primera Parte. Roma: CSIC, 1954. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IV. XVI Magnificat* (Venecia, 1545). Roma: CSIC, 1956. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen V. Motetes XXVI-L*. Roma: CSIC, 1959. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VI. Missarum Liber Secundus* (Roma, 1544). Segunda parte. Roma: CSIC, 1962. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VII. Misas XVII-XXI*. Roma: CSIC, 1964. ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VIII. Motetes. LI-LXXV*. Roma: CSIC, 1971.

³⁴ ANGLÉS, Higinio. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus*. Roma: CSIC, 1965. ANGLÉS, Higinio. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXXI*. Roma: CSIC, 1967. ANGLÉS, Higinio. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus*. Roma: CSIC, 1967. ANGLÉS, Higinio. *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen IV. Motetes XXIII-XLVI*. Roma: CSIC, 1968.

³⁵ ANGLÉS, Higinio. *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco, de Juan Vázquez* (Sevilla, 1560). Barcelona: CSIC, 1946.

³⁶ QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. I: *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), 1ª parte. Barcelona: CSIC, 1955. QUEROL GALVALDÁ, Miguel. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. II: *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), 2ª parte. Barcelona: CSIC, 1957. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. III: *Motetes I-XXII*. Barcelona: CSIC, 1978. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. IV: *Missarum Liber Primus*. Barcelona: CSIC, 1982. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. V: *Missarum Liber Secundus*. Barcelona: CSIC, 1986. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. VI: *Motetes XXIII-XLV*. Barcelona: CSIC, 1987. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. VII: *Missarum Liber Tertius*. Barcelona: CSIC, 1991. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. VIII: *Missarum Liber Quartus*. Barcelona: CSIC, 1996. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia de Francisco Guerrero*, vol. IX: *Missarum Liber Quintus*. Barcelona: CSIC, 1997. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. X: *Magnificat per Omnes Tonos*. Barcelona: CSIC, 1999. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XI: *Salmos de Vísperas Pasionarios*. Barcelona: CSIC, 2001. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XII: *Himnos de Vísperas*. Introducción, estudio y transcripción por Josep María Llorens Cisteró. Barcelona: CSIC, 2002. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XIII: *Motetes del Santoral*. Barcelona: CSIC, 2003. LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XIV: *Motetes de Tempore et alia* (LXXVI-CVII). Barcelona: CSIC, 2005.

Centrando la atención en trabajos más específicos en torno a la Capilla Real hay que nombrar el libro *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, publicado por la Fundación Carlos de Amberes³⁷, en donde se recogen numerosos artículos en torno a esta institución, un recorrido desde sus orígenes europeos, los estudios historiográficos más recientes dedicados a la capilla como institución, y muy interesante desde el punto de vista del estudio del ritual en la corte de los Austrias. Otras investigaciones más antiguas sobre la música en la corte madrileña son los de José Subirá³⁸, y en el panorama actual las de Begoña Lolo sobre la Capilla Real de Madrid y del Escorial³⁹.

El otro eje temático sobre el que gira esta tesis es la música en el virreinato de Nueva España. Como apartado introductorio en esta investigación se establece un marco histórico contextual sobre el Virreinato. Hay un considerable número de estudios históricos sobre los virreinos españoles de América, sería imposible hacer referencia aquí a todos ellos, pero hay que señalar en primer lugar los trabajos del hispanista Lewis Hanke, profesor de la Universidad de Harvard y luego en la de Columbia en Nueva York, fue también director del “Institute of Latin American Studies” (ILAS), de la Universidad de Texas, se especializó en la historiografía de Indias y es de los primeros investigadores que tiene una extensa obra dedicada al estudio de las colonias españolas en América, no sólo de México, también de Perú. En esta tesis ha sido de mucha utilidad su libro *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*, en México, compuesta por cinco volúmenes y su guía sobre el Archivo General de Indias para el estudio de toda la documentación referente a la administración de los virreinos de Perú y México hasta 1700⁴⁰. Son interesantes los trabajos de George Baudot y Feliciano Barrios⁴¹ ya que reflejan la vida cotidiana en la América española en

³⁷ CARRERAS, Juan José, GARCÍA, GARCÍA, Bernardo J. (coords.). *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.

³⁸ SUBIRÁ José. “La Música en la Real Capilla y en el Colegio de Cantorcicos”. En: *Anuario Musical*, vol. 14 (1959), pp. 207-230.

³⁹ LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990. LOLO, Begoña. “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial”. En: *Actas del Simposium Música en el Monasterio del Escorial*. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.) Madrid: Escorialenses, 1993, pp. 345-390.

⁴⁰ HANKE, Lewis. *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*. Tomo I. Lewis Hanke, Celso Rodríguez (eds.) Madrid: Atlas, 1976. HANKE, Lewis. *Guía de las fuentes en el Archivo General de Indias para el estudio de la administración virreinal española en México y en el Perú 1535-1700. Catálogo de la correspondencia y documentos de los virreyes del Perú en el Archivo general de Indias*. Weimar: Böhlau Verlag, 1977.

⁴¹ BAUDOT, George. *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II, Siglo XVI*.

el siglo XVI durante la fundación de las colonias. En cuanto al entorno palaciego y una imagen de la cultura virreinal y los rituales de poder en Nueva España, son de especial interés los estudios de Alejandro Caqueñe y Salvador Cárdenas⁴².

Ya que una parte importante de esta investigación está dedicada a la música en México, hay que señalar el alejamiento musicológico, que ha habido a lo largo de los años, entre España e Hispanoamérica y la falta de interés por el estudio de los intercambios musicales en los territorios hispanos, ya sea de músicos, repertorios o instituciones, durante los siglos XVI al XIX, mientras que duraron las colonias. Para la musicología histórica, de fuerte tradición centroeuropea, parece que la historia de Hispanoamérica forma parte de la historia de España sólo desde hace algunas décadas. A diferencia de otras disciplinas como la historia o la historia del arte, que desde sus inicios han incorporado al continente americano, en la historia de la música no ocurre lo mismo.

Esto se debe a factores historiográficos fundamentalmente. Los fundadores de la musicología española, Francisco Asenjo Barbieri⁴³, Rafael Mitjana⁴⁴ y Felipe Pedrell, que como se ha señalado, realizaron vastos trabajos sobre compositores, polifonistas sobre todo españoles y cancioneros, lo hicieron en un contexto muy diferente al actual. En estas investigaciones apenas aparecen referencias a la música ni a músicos españoles en el Nuevo Mundo. De los estudios de estos pioneros de la musicología española se

México: Fondo de Cultura Económica, 1983. BARRIOS, Feliciano (coord.). *El gobierno de un mundo: Virreñatos y audiencias en la América Hispana*. Cuenca: UCLM, 2001.

⁴² CAÑEQUE, Alejandro. "Cultura vicerregia y Estado colonial: una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España". En: *Historia mexicana*, vol. 51 (2001), nº 1, pp. 5-57. CAÑEQUE, Alejandro. *The Kings Living Image. The culture and politics of viceregal power in colonial Mexico*. New York: Routledge, 2004. CAÑEQUE, Alejandro. "De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII". En: *Revista de Indias*, vol. 64 (2004), nº 232, pp. 609-634. CAÑEQUE, Alejandro. "De parientes, criados y gracias.: Cultura del don y poder en el México colonial (siglos XVI-XVII)". En: *Histórica*, vol. 29 (2005), nº 1, pp. 3-42. CÁRDENAS GUTIÉRREZ, Salvador. "Las insignias del rey: disciplina y ritual público en la ciudad de México (siglos XVI-XVIII)". En: *Anuario de Historia de América Latina*, (2002), nº 39, pp. 194-216.

⁴³ BARBIERI, Francisco A. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890. Francisco Asenjo Barbieri fue de los primeros en recuperar cancioneros, a finales del siglo XIX.

⁴⁴ MITJANA, Rafael. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala. Ahora de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios*. Uppsala: Akademiska Bokforlaget, 1909. QUEROL ROSO, Leopoldo. *Cancionero de Uppsala; transcripción de Rafael Mitjana. Estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Roso*. Madrid: Instituto de España, 1980. También hay que destacar los trabajos iniciadores de Mitjana de la musicología española de principios del siglo XX, MITJANA, Rafael. *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1918. MITJANA, Rafael. "Nuevas noticias referentes a la vida y a las obras de Cristóbal de Morales". En: *Música Sacro-Hispana*, vol. XII (1919), pp. 15-17.

desprende un fuerte patriotismo y da la sensación de que la historia de la música española se circunscribía a la Península Ibérica. Esta tradición ha sobrevivido a lo largo de décadas y ha inspirado e influido a posteriores investigaciones. Hasta la obra de Higinio Anglés⁴⁵, no se encuentra en los investigadores la sospecha de la presencia de la música española, y sobre todo de la polifonía renacentista, en las catedrales americanas.

Tampoco la importante serie del CSIC, anteriormente citada, *Monumentos de la Música Española*, con más setenta volúmenes en la actualidad, ha dedicado, hasta ahora, ninguno a los archivos, o compositores hispanoamericanos, o de polifonistas nacidos en España pero activos en Hispanoamérica.

Con lo cual, se observa que la visión reduccionista de la música hispana, así como la falta de estudios realizados sobre la música de la época colonial mexicana, hasta hace poco más de veinte años, se explica más por cuestiones de intereses musicológicos, que por razones meramente históricas.

Esta situación, afortunadamente, ha ido cambiando y poco a poco son más los trabajos que han dejado de lado la visión de que la música hispana de los siglos XVI al XIX es un fenómeno exclusivo de la España peninsular. Dentro de esta corriente integradora de ambos universos musicales, español e hispanoamericano hay que destacar la obra de José Subirá, publicada en 1953⁴⁶ y sobre todo los trabajos de Robert Stevenson⁴⁷ que fue de los primeros en utilizar documentación original de los archivos americanos, y de los pocos investigadores que ha trabajado sistemáticamente con archivos de ambos lados del Atlántico. Todavía hoy día, cualquier trabajo que se realice sobre la música de España y sus colonias, debe consultar sus monografías y artículos, ya que en ellos hay una de las visiones más completas del traslado musical español a las Indias. También son precursores los trabajos de Jesús Estrada⁴⁸, Gabriel Saldívar y

⁴⁵ ARETZ, Isabel. "La música ibérica en América". En: *Anuario Musical*, vol. 39 (1984), pp. 117-131.

⁴⁶ SUBIRÁ, José. *Historia de la música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

⁴⁷ STEVENSON, Robert. *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of American States, General Secretariat, 1970. STEVENSON, Robert. "The last musicological frontier: cathedral music in the colonial Americas". En: *Inter-American Review*, vol. 3/1 (1980), pp. 49-54. STEVENSON, Robert. *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*. Barcelona: Crítica y Cambridge University Press, 1990, pp. 307-330. STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1993.

⁴⁸ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: SepSetentas/Diana, 1980. ESTRADA, Jesús. *La música de México*. 10 vols. México: UNAM, 1984-1988.

Samuel Claro⁴⁹ sobre la música virreinal.

Desde la década de 1980 se aprecia un gradual cambio de mentalidad y metodología, así de manera progresiva, las distintas sociedades de musicología han ido celebrando congresos en distintos países con el tema central de las relaciones musicales de las culturas mediterráneas, el análisis de relaciones musicales entre continentes, etc.

Todo ello se ha ido materializando en investigaciones y publicaciones que integran en la historia de la música hispana ambos observatorios, el español y el hispanoamericano. Entre estos trabajos hay que señalar el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (DMHE)⁵⁰, que es uno de los primeros estudios que pretende dar una visión global y reconstruir una cultura musical de España que englobe a Hispanoamérica.

Debido a todas estas causas, parte de esta tesis plantea un panorama historiográfico musicológico, que se considera necesario, tanto de la parte de la corte en España peninsular, como en los virreinos, durante el siglo XVI, se abordará hasta finales de la centuria, cuando fallece Felipe II, en 1598. Se llevará a cabo un estudio prestando especial atención en la recepción e interacción del repertorio europeo en los territorios americanos recién conquistados, en concreto en el virreinato de Nueva España, así como de las costumbres y usos musicales, centrado en el repertorio musical de las exequias reales.

Para reconstruir el ambiente musical de Nueva España en esta época, que es uno de los objetivos de esta investigación, se debe empezar por citar, dentro del panorama español, los trabajos del Grupo de Investigación *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América* (HUM 579), perteneciente al Plan Andaluz de Investigación de la Junta de Andalucía, en el que participan doce investigadores, pioneros en el campo de estudio de las relaciones musicales entre España y Latinoamérica.

⁴⁹ CLARO, Samuel. "La música virreinal en el nuevo mundo". En: *Revista Musical Chilena*, vol. 24 (1970), n° 1, pp. 7-31.

⁵⁰ Emilio Casares Rodicio es el coordinador y director de este gran proyecto que por primera vez se ha dedicado a recopilar con una visión de conjunto la música hispana. En este diccionario han colaborado como coordinadores los especialistas más importantes de cada uno de los países hispano hablantes, tales como Luis Merino (Chile), Victoria Eli (Cuba), Juan Carlos Estenssoro (Perú), José Peñín (Venezuela) o Jorge Velazco (México). Las entradas correspondientes a la música virreinal han sido realizadas en su mayoría por cuatro musicólogos; Aurelio Tello, Ricardo Miranda, John Koegel y Robert Stevenson.

Dentro de este entorno de investigación destacan los trabajos de María Gembero Ustárrroz⁵¹, actualmente investigadora del CSIC, también investigadora responsable del proyecto *Circulación de música y músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII)*.

Los de Emilio Ros-Fabregás⁵² y Javier Marín⁵³, que dedica su tesis doctoral al estudio del archivo musical de la catedral de México, donde reconstruye, en unos de sus apartados, con las obras encontradas tras la catalogación de los libros de coro del archivo catedralicio, cómo sería el Oficio de Difuntos en siglo XVI en la capital del virreinato de Nueva España.

Fuera del ámbito español, como ya se ha hecho referencia, se tienen los obligados trabajos de Robert Steveson, el primer investigador que dedicó sus esfuerzos al estudio de la música latinoamericana de la época colonial. Otra obra significativa es el libro *La conquista musical de México*⁵⁴, publicado por el Fondo de Cultura Económica de México, de Lourdes Turrent Díaz, socióloga y fagotista, investigadora del Centro de Arte Mexicano, especialista en sociología e historia de la música en

⁵¹ GEMBERO USTÁRROZ, María. "Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla". En: *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*. Gérard Borras, (compilador). Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 2000, pp. 128-142. GEMBERO USTÁRROZ, María. "Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas". En: *Boletín Música de la Casa de las Américas*, (2002), nº 10, pp. 3-33. GEMBERO USTÁRROZ, María. "Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio". En: *Music, printing and culture in Renaissance Iberia*. Ian Fenlon, Tess Knighton (eds.), Kassel-Barcelona: Reichenberger, 2006. GEMBERO USTÁRROZ, María. "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla". En: *Revista de Musicología*, vol. XXIV/1-2 (2001), pp. 11-38. GEMBERO USTÁRROZ, María. "El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala". En: *Latin American Music Review*, vol. 26/2 (sept. 2005), pp. 273-317.

⁵² ROS-FÁBREGAS, Emilio. "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI". En: *Revista de Musicología*, vol. XXIV/1-2 (2001), pp. 39-66. ROS-FÁBREGAS, Emilio. "Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI". En: *Boletín Música de Casa de las Américas*, vol. 9 (2002), pp. 25-49. GEMBERO USTÁRROZ, María, ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.). *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

⁵³ MARÍN LÓPEZ, Javier. "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México". En: *Historia Mexicana*, vol. 52 (2003), nº 52, pp. 1073-1074. MARÍN LÓPEZ, Javier. "Por ser como es tan excelente música": la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México". En: *Concierto Barroco*. Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (eds.). La Rioja: Universidad de la Rioja, 2004, pp. 213-226. MARÍN LÓPEZ, Javier. *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)* (3 Vols.). Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2007. MARÍN LÓPEZ, Javier. "The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered". En: *Early Music*, vol. 36 (2008), nº 4, pp. 575-596. MARÍN LÓPEZ, Javier. "La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal". En: *Música y educación*, vol. 76 (diciembre 2008), pp. 12-23.

⁵⁴ TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: FCE, 1996.

Nueva España y académica del proyecto *Musicat* y del seminario “El Colegio de México A.C.” (COLMEX). Este trabajo, de 1996, es muy interesante ya que es de los primeros que hace un estudio de la conquista de México desde el punto de vista de la música, entendida ésta como un lenguaje social, y cómo se utilizó como instrumento colonizador, hace referencia a las primeras escuelas musicales mexicanas y un repaso por la música indígena.

En cuanto a proyectos e instituciones y centros de investigación del lado mexicano, hay que destacar en primer lugar la labor del “Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical *Carlos Chávez*” (CENIDIM), el cual ha publicado varias antologías de partituras, la colección *Tesoro de la Música Polifónica en México*. Es una compilación de música mexicana de la época colonial proveniente de catedrales, conventos y colecciones privadas. Los investigadores del CENIDIM se han encargado de las transcripciones y las introducciones de cada uno de los tomos de esta colección, con sus correspondientes estudios críticos, sobre los principales compositores y cancioneros de la época virreinal, se han catalogado y transcrito obras de la catedral de Puebla, de Oaxaca, del convento del Carmen, el *Cancionero de Gaspar Fernandes*, obras de Manuel Sumaya y Francisco López Capillas. En relación con esta investigación cabe destacar el volumen IX dedicado al primer maestro de capilla de la catedral de México del que se tiene constancia de su obra, Hernando Franco, por Juan Manuel Lara Cárdenas⁵⁵.

Por último, otra plataforma imprescindible de consulta para cualquier investigador dedicado a la música novohispana, es el “Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente” (SNMNEMI), cuya sede se localiza en el “Instituto de Investigaciones Estéticas” de la “Universidad Nacional Autónoma de México” (UNAM). Es una red internacional e interdisciplinar de especialistas dedicados a recopilar, sistematizar, analizar y difundir la música novohispana y mexicana de los siglos XVI-XIX en el marco de diversos proyectos académicos.

⁵⁵ LARA CÁRDENAS, Juan Manuel. *Hernando Franco (1532 - 1585). Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (transcripción), Tesoro de la Música Polifónica en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, 1997. En 2015 el CENIDIM publica el volumen XIV de esta colección, dedicado al *Officium Defunctorum Novohispanicum*, con música del Oficio de Maitines del Oficio de Difuntos de Hernando Franco.

Dentro de este seminario está el proyecto *Musicat* que es un sistema de información para consulta vía internet con datos sobre música y músicos registrados en actas de cabildo, correspondencia y archivos de música de ocho catedrales del país: Durango, Guadalajara, Mérida, México, Morelia, Oaxaca, Puebla y San Cristóbal de Las Casas, y de un periodo que va de 1525 a 1858. En el marco del proyecto *Musicat*, se ha concebido la música como un hecho social total y no como una práctica aislada que sólo concierne a los músicos. Las bases de datos del sistema *Musicat* comenzaron a crearse en 2003, aumentan día con día y en un futuro comprenderán archivos sonoros y gráficos.

También dentro del SNMNEMI está el proyecto *Libros de Coro en Musicat* que consiste en el rescate, conservación, catalogación y divulgación de la colección de 121 libros de coro de la catedral metropolitana de la ciudad de México. Se creó a partir de un marco teórico que posibilita el estudio del libro de coro como un artefacto cultural complejo que requiere de una catalogación integral. A partir de 2005, un grupo multidisciplinar, interinstitucional e internacional de asesores, investigadores y becarios de las áreas de conservación, restauración, liturgia, musicología, historia del arte, codicología y bibliotecología, ha trabajado en la catalogación bajo los auspicios de la UNAM y con la autorización del “Cabildo de la Catedral Metropolitana de México” (CCMM).

Bajo el marco del proyecto *Musicat*, se está realizando también el diseño de la fichas de catalogación siguiendo la metodología empelada en los estándares internacionales establecidos por el “Répertoire International des Sources Musicales” (RISM), de los archivos catedralicios. Hoy día los más de 4500 registros contenidos en la base de datos dan una visión inédita de este acervo en tanto que abarca desde repertorio polifónico hasta bailes de salón, fragmentos de ópera y métodos de estudio. El primer bloque de registros lo constituye el llamado *Fondo Estrada* e incluye la digitalización de la colección completa y los *incipit* musicales correspondientes a cada registro.

3. Justificación del tema

El estudio de la música como elemento articulador del poder es un tema poco estudiado, y necesita una investigación desde el campo de la musicología. Se han llevado a cabo numerosos trabajos acerca del poder desde otros campos, sobre todo estudios iconográficos, de imagen, estudios sobre protocolo, ritual, ceremonias de corte, etc.

Igual sucede con el tema de las exequias, hay infinidad de trabajos dedicados al estudio de la muerte relacionados con la Monarquía Hispánica, del simbolismo de la muerte, de la representación del poder real en el momento de la exequias, estudios de iconografía de los túmulos, del arte efímero en los rituales funerarios de la Casa de Austria, la muerte desde el punto de vista de la antropología, y un largo etc. Sin embargo no es tan común encontrar investigaciones que se planteen el estudio de la representación del poder en el momento de la muerte tomando la música como instrumento articulador de ese poder.

El análisis del repertorio musical del ceremonial funerario de Carlos V en México, permite analizar aspectos de la monarquía desde otros puntos de vista que no se han abarcado habitualmente hasta ahora, así como contrastar estos rituales desde ambos lados del Atlántico, es decir, las ceremonias funerarias de la España peninsular y sus territorios del virreinato de Nueva España.

Existe la necesidad de incorporar dentro de los estudios de corte el análisis de la música como parte esencial. Esto se pretende a través de esta tesis, con ello se verá el desarrollo de la etiqueta y el ceremonial funerario y el lugar que la música ocupa en ellos, y desde esta perspectiva realizar el estudio comparativo antes citado.

4. Hipótesis

La hipótesis global de esta tesis intentará responder a cómo se transmite la imagen del poder de la Monarquía Hispánica a través de la música en el momento de las ceremonias funerarias de los Austrias, en concreto en las del Emperador Carlos V celebradas en la ciudad de México en 1559.

Una vez que se reconozca ese papel de la música como discurso de poder en el contexto de la Monarquía Hispana, el eje de la tesis es México, ver cómo se exportan los usos musicales al virreinato de Nueva España y qué cambios de paradigma sufre en este nuevo contexto, en las estructuras de poder de la corte y de la Iglesia.

Se focalizará el estudio en ver cómo se desarrolla este entramado en el ritual funerario, siempre desde la perspectiva de la música como instrumento de poder. Se procederá a rastrear y determinar que el poder de la música se expresa incluso también fuera del discurso expresamente musical, en todo lo que lo rodea el arte funerario, en España y Nueva España. Se abundará en la noción de poder tal como pudo haber sido entendida y ejercida en la época, así como en las formas en las que éste se vio reflejado en el discurso musical, que abarca desde las prácticas y valores sociales ligados al ejercicio musical, hasta obras específicas.

5. Objetivos

Esta investigación lleva a la consecución de los siguientes objetivos, los cuales están orientados a la verificación de las hipótesis expuestas anteriormente.

1. Reconstruir las exequias de Carlos V celebradas en 1559 en la Ciudad de México.
2. Analizar el simbolismo en las representaciones de música y poder en España y Nueva España.
3. Elaborar el modelo de desarrollo del ritual funerario y sus repertorios musicales en Nueva España según las costumbres de la Monarquía Hispana.

4. Establecer cómo se exporta un modelo musical teniendo como referencia el momento de la muerte del Monarca.
5. Estudiar el repertorio musical interpretado en esos ceremoniales funerarios desde la perspectiva de la música como instrumento de poder.
6. Describir las aportaciones específicas de la música virreinal en este periodo y sus diferencias con la música europea.

6. Metodología

La presente tesis utilizará varias metodologías complementarias que tratarán de establecer un estudio interdisciplinar que conduzca al acercamiento y reflexión de la política musical de un reinado que presenta una realidad musical concreta en torno a las exequias de Carlos V.

1. El método histórico-crítico-filológico, elegido y expuesto a continuación para llevar a cabo esta investigación, pretende acercar procedimentalmente a cada uno de los pasos a seguir, siendo en todo momento visible su modo de actuación.

- a) **Heurística**: Parte del método histórico que se ocupa del conocimiento de las fuentes.
- b) **Hermenéutica**: Interpretación de textos (tanto musicales como extramusicales) para fijar su sentido. Se tendrá en cuenta que la interpretación es un proceso que va continuamente desde el todo a las partes y viceversa. Se realizará, en los apartados precisos, una catalogación donde los campos de estudio, tanto musicales como no musicales, estén al servicio de un estudio pormenorizado de la Corte, la Capilla y en definitiva de la sociedad que formó parte del entorno de estos Monarcas, pudiendo, de esta forma, realizar un análisis acerca de la funcionalidad de las obras, músicos, escenarios en el que se desarrollan.
- c) **Ecdótica**: Exposición de los resultados y conclusiones obtenidos tras los dos pasos realizados con anterioridad.

2. Metodología de estudios de Corte, reflejo de la imagen sonora de un reinado a través del estudio de aquella música que exalta la figura del Monarca, en este caso, en la figura de Carlos V, quien posee un catálogo cuantioso de obras de compositores de la época tanto españoles como extranjeros, teniendo como centro sus ceremonias funerarias tanto en territorio peninsular como en el virreinato de Nueva España.

Pero, esa imagen sonora de la época es, así mismo, una muestra visual que a través de un estudio interdisciplinar puede ser observado en la literatura, escritos literarios, estudios sobre el arte efímero, sobre la fiesta, teatrales e históricos del periodo, en nuestro caso el Siglo de Oro. Utilizando, de esta forma, la metodología propia de la musicología histórica, en esencia tridimensional, al cobrar vida en escenarios e instituciones como la Corte, o la actividad musical que tuvo lugar en la Real Capilla, escenarios éstos serán estudiados teniendo en cuenta la metodología propia de la musicología analítica.

3. Semiótica musical, se va a aplicar al tema de estudio, la música en las exequias reales. La semiótica de la música, metodología también conocida como semiología musical, es un enfoque innovador, en la medida en la que la música se inserta en una nueva forma de acercamiento a la corte desde una perspectiva integradora. No se estudia la música como un fenómeno aislado sino como parte integradora de un momento histórico en el que el gusto viene determinado por el poder a ambos lados del Atlántico, ya que se está utilizando el mismo sistema de gobierno, político, religioso, administrativo, cultural, estético y por tanto musical. De ahí que la orientación que se va a dar a esta tesis, dentro de la musicología histórica incorpora metodologías de la historia cultural y la metodología de corte.

7. Estructura de la tesis

Para poder llevar a cabo el planteamiento y desarrollo adecuado y suficientemente argumentado de la hipótesis central de esta investigación sobre la música y el poder en el periodo y contexto estudiado, se ha concebido el desarrollo de la tesis en cinco apartados: una introducción, seguida de cuatro capítulos que forman el cuerpo del estudio, y finalmente unas conclusiones, fuentes documentales, bibliografía, y apéndices, documental y de partituras, según se desprende de la descripción detallada que se presentan a continuación.

INTRODUCCIÓN

En ella se establece una delimitación del campo de estudio. Pasando después a ver el estado de la cuestión del tema a investigar, justificando posteriormente el porqué de esa delimitación, (justificación del tema), y la importancia de su investigación, el hecho de que es un área todavía poco explorada desde la perspectiva de lo que implica el poder en la música durante el ceremonial funerario.

A continuación se expone la hipótesis central del estudio, la música como instrumento de poder, para lo cual se darán a conocer las metas y los alcances del estudio, los objetivos que se quieren alcanzar y se comentará brevemente algo acerca de la metodología de trabajo que redundará en el comentario de las intenciones de cada uno de los capítulos, para dar a conocer el hilo argumentativo general de la tesis.

CAPÍTULO I: LA MÚSICA COMO FENÓMENO SOCIAL EN EL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVI

Este primer capítulo estudia la música y su papel como fenómeno social durante el siglo XVI, en el virreinato de Nueva España y cómo se exportan los modelos musicales desde Europa hasta el Nuevo Mundo. Se hará una revisión de la música dentro de la sociedad virreinal, se considerará ésta como espacio de cultura y música. Se tratará de ver cómo se construye la imagen simbólica del Virrey, como *alter ego* del Monarca español y por último se presentan los antecedentes histórico-musicales que servirán para lo que posteriormente se va a tratar en esta investigación. Se examina brevemente el concepto de corte, centrándonos en la estructura de la Corte Hispana del siglo XVI en el virreinato de Nueva España.

CAPÍTULO II. LA MUERTE COMO SÍMBOLO EN LA MONARQUÍA HISPANA: ESPACIOS DE PODER, MÚSICA, RITOS Y CEREMONIAS

El segundo capítulo está dedicado a la muerte como ritual y como símbolo en la Monarquía Hispana, se analiza el ceremonial funerario en España en el siglo XVI y los distintos espacios de poder ligados a este ceremonial, es decir, la corte y la capilla. Se analizará la fiesta asociada a la muerte, tanto en España como en el virreinato de Nueva España, para establecer un estudio comparado y ver si se está ante la reproducción de los mismos modelos cortesanos o diferentes.

Se hará un estudio de los ámbitos donde se desarrollan estas ceremonias, espacios de poder, la Corte y la Capilla. Posteriormente la investigación se dedica al estudio de la capilla musical como institución, se ve brevemente el funcionamiento del caso español, se estudia la Capilla Real de Carlos V para presentar el panorama y los antecedentes de la Capilla Real Española que se utiliza como modelo en Nueva España.

Para finalizar este segundo capítulo se analiza el desarrollo de un modelo musical exportado desde el Viejo al Nuevo Mundo: La Capilla Musical. Se pretende comparar las formas de poder diferenciadas que se pudieron haber dado en la música en las capillas de la Nueva España, versus las de la Península.

CAPÍTULO III. MUERTE, LITURGIA Y MÚSICA

En este capítulo se hace un breve análisis tanto de la estructura de liturgia católica relacionada con los actos funerarios; la Misa de *Requiem* y el Oficio de Difuntos, como de la música utilizada en ellos. Esto que servirá como guía para estudio concreto del repertorio musical que se utilizó en las exequias de Carlos V que se analizan en capítulo IV.

CAPÍTULO IV. MANIFESTACIONES DE LEALTAD EN LA LEJANÍA: MÚSICA, EXEQUIAS REALES Y HONRAS FÚNEBRES EN LA NUEVA ESPAÑA

En este último capítulo se reflexiona sobre las procesiones y rituales de la muerte del México colonial para luego centrarnos en las exequias de Carlos V, y su música, que se celebraron en 1559 en la ciudad de México. Para ello se tendrá como referencia la obra *México 1554. Túmulo Imperial*, escrita por Francisco Cervantes de Salazar, cronista de la época, donde se especifica y detalla las exequias del Monarca celebradas en la capital del virreinato.

Capítulo I. La música como fenómeno social en el virreinato de Nueva España durante el siglo XVI

En este primer capítulo se analiza la situación social del virreinato de Nueva España desde su fundación a inicios del siglo XVI hasta finales de la centuria, ya que fue en esos territorios donde se realizaron las exequias mexicanas celebradas en 1559 por el emperador Carlos V, objeto central de estudio de esta tesis.

Se hará un estudio de la música y su papel como fenómeno social durante el siglo XVI en el Virreinato, cómo se construyeron los modelos musicales en las colonias y sus semejanzas con los modelos peninsulares. Se hará una revisión de la música dentro de la sociedad virreinal, y se considerará ésta como espacio de cultura y música. Se trata de ver cómo se construye la imagen simbólica del Virrey, como *alter ego* del Monarca español.

Se realizará un rastreo del viaje al Nuevo Mundo de los músicos y la transmisión de la música entre Europa y Nueva España y se tomará la enseñanza musical como ejemplo de transferencia, de exportación del modelo musical institucional hispano a México. Por último se presentan los antecedentes histórico-musicales que servirán para definir el marco de estudio de la música en las exequias de Carlos V en México.

I.1. Algunas consideraciones históricas sobre el virreinato de la Nueva España. La corte virreinal hispana como espacio político y cultural

Para poder contextualizar el estudio de la música durante el siglo XVI en Nueva España, hay que realizar una aproximación al escenario donde se desarrolló en tierras mexicanas el reinado de los primeros Austrias, Carlos V y su hijo Felipe II. El comienzo del virreinato de la Nueva España en el siglo XVI se puede fechar en 1521, que fue la toma por parte de Hernán Cortés de Technocitlán, que posteriormente se convertiría en la Ciudad de México y capital del Virreinato.

Una figura fundamental era el Virrey, *alter ego* del Monarca español, y la institución que regía los virreinos que se asemejaban a las subcortes españolas⁵⁶. La figura máxima de la administración americana, detrás del poder del Monarca hispano, era el Virrey que durante los dos primeros siglos de presencia española en el Nuevo Mundo se ciñeron a los grandes territorios de Nueva España y Perú. La metrópoli española creó una serie de instituciones destinadas a regir y gobernar los territorios americanos conquistados, entre los que estaban la Real Audiencia, las Gobernaciones y los virreinos; en cabeza la figura del Virrey, como representante personal del Rey. El Virreinato constituyó la máxima expresión territorial política-administrativa, se puede por tanto establecer un paralelismo entre la corte europea, española en este caso, y la corte de los virreinos, del virreinato de la Nueva España especialmente.

Los virreinos de Indias fueron creados, en el segundo cuarto del siglo XVI, por el emperador Carlos, siendo en principio solamente dos: el de Nueva España y el del Perú. Después, en el siglo XVIII, las nuevas colonizaciones dieron lugar más al sur al virreinato de Nueva Granada y del Río de la Plata. Los virreinos comprendían demarcaciones de rango inmediatamente inferior, los cuales eran distritos de audiencias y gobernaciones. Los individuos destinados a gobernar como virreyes fueron extraídos generalmente de la alta nobleza española de primera línea. Sin embargo, para las audiencias, gobernaciones y corregimientos de las demarcaciones inferiores, fueron habitualmente seleccionados licenciados y universitarios bien formados⁵⁷.

⁵⁶ GARCÍA BERNAL, J. Jaime. “El recibimiento del Sello Real de Carlos IV en la Audiencia de Guatemala (1792): epítome y epígono de una tradición secular”. En: *Revista de Humanidades* (2014), nº 22, pp. 187-226.

⁵⁷ RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. *Introducción al estudio de los Virreyes de Nueva España (1535-1746)*.

El Virrey formaba unidad con la Audiencia, siendo ambos el centro receptor de la administración del territorio correspondiente, dentro de un equilibrio de poderes entre el Virrey como individuo y la Audiencia como colegio, compuesta por una Junta de Oidores o Real Acuerdo que podían modular y cambiar las decisiones del Virrey. Los virreyes se nombraron en un principio con carácter vitalicio, pero luego se decidió reducir el tiempo de actuación de los virreyes como tales, y así, se pasó primero a cinco años y luego a tres, aunque hubo numerosas excepciones. También se dio el caso que una misma persona pasara al mando de un virreinato a otro, como ocurrió con varios virreyes Mendoza, empezando por el primer virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza que también lo fue del virreinato del Perú⁵⁸.

Algo muy interesante y que separa y diferencia al Virrey de los Monarcas españoles es que al final de su actuación, debían ser sometidos a un «juicio de residencia»⁵⁹, algo impensable para un soberano de la Casa de Austria. En este juicio cualquier persona podía alegar injusticias o anomalías administrativas o jurídicas efectuadas por el Virrey, por lo cual era examinado y en algunas ocasiones fueron castigados. Se ve con este ejemplo que la figura del Virrey, aún siendo la máxima figura de poder en América, su autoridad tenía un límite, a diferencia del Rey.

La corte virreinal, se estableció según el modelo de la corte española, fue también, al igual que en España, el centro de la sociedad⁶⁰. El Virrey era la máxima figura política y social, de él emanaban las más importantes decisiones del gobierno de la Nueva España, alrededor de él pululaban aquellos personajes interesados en ganarse sus favores. A él trataba de imitar la alta sociedad criolla en su comportamiento, vestimenta, y gustos relacionados con el arte, entre ellos la pintura y la música. Igual que la corte española imitaba al Rey, la corte virreinal fue centro de irradiación moral, literaria y estética de los territorios novohispanos. En definitiva, la corte española imita al Rey, el Monarca español es imitado por el Virrey y éste lo es por la corte novohispana.

México D.F: UNAM, Instituto de Historia, *Selectas*, 1955, pp. 110-125.

⁵⁸ RUIZ MEDRANO, Ethelia. *Gobierno y sociedad en Nueva España: segunda audiencia y Antonio de Mendoza*. México: El Colegio de Michoacán AC, 1991, pp. 31-76.

⁵⁹ FERRER TÉVAR, Celia. "Los Mendoza, titulares de Virreinatos en América". En: *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, (1989), n° 16, pp. 163-188.

⁶⁰ RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón: Universidad Jaume I, 2003, p.59.

Con este juego de imitaciones, por así llamarlo, se encuentra en los virreinos americanos una réplica de la sociedad cortesana española del siglo XVI. Es curioso todo este afán de imitar a sus soberanos, a los que virreyes y súbditos le declaraban lealtad, sabiendo que ningún Monarca español visitó los territorios americanos durante el periodo colonial. En el periodo de estudio que nos ocupa, ocuparon el puesto de Virrey en la Nueva España varias personalidades que quedan esquematizadas en la tabla 1.

Tabla 1: Virreyes de la Nueva España durante el siglo XVI⁶¹		
Virrey	Toma de posesión	Cese
Antonio de Mendoza	14.XII.1535	25.XII.1550
Luis de Velasco, <i>el Viejo</i>	25.XI.1550	31.VII.1564
Real Audiencia de México	31.VII.1564	19.XII.1566
Gastón de Peralta, Marqués de Falces	19.XII.1566	11.XI.1567
Real Audiencia de México	14.IV.1568	4.XI.1568
Martín Enríquez de Almansa	4.XI.1568	4.X.1580
Lorenzo Suárez de Mendoza, Conde de la Coruña	4.X.1580	MURIÓ 19.VI.1583
Real Audiencia de México	19.VI.1563	24.IX.1584
Pedro Moya de Contreras (interino)	25.XI.1584	18.XI.1585
Álvaro Manrique de Zúñiga, Marques de Villamanrique	18.XI.1585	17.I.1590
Luis de Velasco, <i>el hijo</i>	17.I.1590	5.XI.1595
Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey	5.XI.1595	27.X.1603

⁶¹ Tabla elaborada con datos obtenidos en, HANKE Lewis, RODRÍGUEZ, Celso (eds.). *Los virreyes españoles en América...*, *Op. cit.*, p. 75.

Con lo cual, durante el siglo XVI gobiernan en España dos reyes, Carlos V (1516-1556) y Felipe II (1556-1598), pertenecientes a la Casa de Austria (dinastía de los Habsburgo española). Y en sus territorios mexicanos, en Nueva España, nueve virreyes, en las tablas 2 y 3 queda resumido.

Tabla 2: Virreyes nombrados bajo el mandato de Carlos V⁶²	
1º virrey (1535-1550)	Don Antonio de Mendoza , Marqués de Modéjar, Conde de Tendilla, Comendador de Socuéllamos y Camarero del Emperador.
2º virrey (1550-1564) Cambio de Reinado a Felipe II	Don Luis de Velasco , Conde de Santiago, y Señor de Salinas.
Gobierno provisional (1564-1566).	Real Audiencia de México, ejercieron de forma provisional el gobierno el Doctor Ceynos, Don Pedro Villanueva, Don Jerónimo Orozco, Don Vasco de Puga Villalobos.

Tabla 3: Virreyes nombrados bajo el mandato de Felipe II⁶³	
3º virrey (1566-1568)	Don Gastón de Peralta , Marqués de Falces
Gobierno (14 de abril-4 noviembre de 1568)	Real Audiencia de México, ejercieron de forma provisional el gobierno Don Luis Carrillo y Don Alonso de Muñoz.
4º virrey (1568-1580)	Don Martín Enríquez de Almansa
5º virrey (1580-1583)	Don Lorenzo Suárez de Mendoza , Conde de La Coruña
Gobierno provisional (19 de junio 1583-24 septiembre 1584)	Real Audiencia de México, ejercieron de forma provisional el gobierno, Sr Villanueva, Sánchez Paredes y Pedro Farfán.
6º virrey (1584-1585)	Don Pedro Moya de Contreras , Arzobispo de México, Inquisidor y Visitador de la Nueva España,
7º virrey (1585-1590)	Álvaro Manrique de Zúñiga , Marqués de Villamanrique
8º virrey ; , (1590-1595)	Don Luis de Velasco , hijo, Marques de Salinas
9º virrey ; (1595-1603) Cambio de Reinado a Felipe III	Gaspar de Zúñiga y Acevedo , Conde de Monterre

⁶² Tabla elaborada con datos de RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México D.F: Instituto de Investigaciones históricas UNAM, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp.17-24.

⁶³ *Ibidem*.

Después de este repaso de las figuras de los virreyes bajo el dominio de la Casa de Austria, se citan los documentos básicos existentes; a saber, las instrucciones reales, los informes o relación compilada por muchos de los virreyes y material seleccionado entre la masa de documentos sobre las residencias acumulado durante la investigación judicial que se realizaba de los gobiernos de los diversos virreyes.

El estudio de todo este material llevaría consigo una investigación por sí misma, algo fuera de los propósitos de esta tesis, sin embargo es necesario conocer la existencia de estos documentos para poder tener una idea del funcionamiento administrativo de los territorios americanos.

De acuerdo con las Cédulas Reales, se le asignó a la Audiencia de México la responsabilidad de gobernar cuando no había un Virrey en México⁶⁴. Esto ocurrió con regular frecuencia pues varios virreyes fallecieron mientras ejercían el cargo y habitualmente había un intervalo hasta que llegara el nuevo Virrey para sucederlos o reemplazar a aquellos que habían partido una vez que completaron su periodo. En el siglo XVI, esto sucedió en varias ocasiones. Pocas de las audiencias que gobernaron interinamente tuvieron éxito en sus gestiones. Debilitadas por divisiones internas u otros problemas, los oidores nunca gozaron de la autoridad o el prestigio de los virreyes. Muy raramente prepararon una relación de sus actividades, aunque también formaron parte de la estructura administrativa virreinal.

Es necesario señalar que toda la documentación relacionada con la administración virreinal es de difícil acceso. Alguna vez debió haber existido una colección completa de estos documentos, especialmente de las relaciones virreinales, reunidas por algún eficiente secretario del Consejo de Indias⁶⁵. Si tal archivo virreinal existió alguna vez, no ha sobrevivido a los estragos del tiempo, con cual, como se apuntaba, esto dificulta enormemente las labores de investigación sobre este periodo. Algunos estudios sobre relaciones de los virreyes en Perú revelan como los documentos se hallan dispersos por muchas latitudes, y se puede decir lo mismo respecto a los

⁶⁴ CUEVAS, Mariano. *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Porrúa, 1975, pp. 220-235.

⁶⁵ ALTAMIRA, Ramiro. *Análisis de la recopilación de las leyes Indianas de 1680*. Buenos Aires: Instituto de Historia de Derecho Argentino, 1941, p. 27. El americanista Rafael Altamira estaba convencido de ello, hecho que se puede observar en sus trabajos.

informes de los virreyes de México⁶⁶. En realidad, las oportunidades para realizar estudios cuantitativos sobre la historia colonial de la América hispánica, sea cual sea su enfoque, narrativo, filosófico, antropológico o musical, como es ahora el caso, no pueden abarcarse en su totalidad sin recurrir a las fuentes producidas por los virreyes o por órdenes de ellos.

En cuanto a la sociedad, el mundo español americano de siglo XVI, conocido como «república de españoles»⁶⁷, fue una unidad en la práctica social, a pesar de su diversidad y fragmentación espacial. Incluso en la época de los conquistadores no englobó sólo a los españoles y otros europeos, sino a los indios de la aristocracia indígena hasta el nivel de caciques y mestizos que eran hijos de matrimonios legales entre español e india, y los negros. En el periodo tardío se llegó a un elevado mestizaje, pero siguió existiendo el grupo español con sus características. Se hablaba bien el castellano, se vestía y comportaban al estilo europeo y se adoptó el modelo de costumbres españolas.

Al igual ocurrió con la música, en cuanto a composición, interpretación y gustos musicales. Aunque existía una sociedad mestiza, y la música se utilizó como instrumento de evangelización y educación de la sociedad indígena, como se verá más adelante en este capítulo, fue al gusto europeo, habiendo muy poca intrusión de los gustos y usos musicales locales. Dominaban los blancos, españoles o criollos y sus costumbres, englobando éstas un amplio espectro. Este grupo social tuvo un aumento vertiginoso, no sólo por inmigración, incluidos un alto porcentaje de músicos que probaban ventura en América, sino también por un aumento vegetativo, en los últimos tiempos se autocalificaron con el término de «gente de razón».

En definitiva, la vida en las ciudades indianas pretendió imitar la de las ciudades peninsulares en usanzas, costumbres, modas e incluso en hábitos culinarios. La ciudad había sido pues concebida, como un instrumento esencial de colonización y como cédula básica de la sociedad colonial⁶⁸.

⁶⁶ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Las relaciones de los virreyes del Perú*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, 1959, pp. 55-70.

⁶⁷ GUERRERO, M^a Magdalena. *Organización social en el Virreinato de Nueva España: República de españoles y república de indios*. Granada: Universidad de Granada, 2006, pp. 52-63.

⁶⁸ BAUDOT, George. *La vida cotidiana en la América española de Felipe II...*, *Op. cit.*, p. 253.



Imagen 1. Plano de la ciudad de México en el siglo XVI atribuido a Hernán Cortés⁶⁹

⁶⁹ BAUDOT, George. *La vida cotidiana en la América española de Felipe II...*, *Op. cit*, p. 341.

I. 1. 1. La corte virreinal como espacio político y cultural

Las cortes de la Monarquía Hispánica, se caracterizaron por su austeridad en comparación con las otras casas reales europeas. A modo general, se articulaban como una especie de gran Casa familiar, donde la etiqueta era observada estrictamente. La severidad de este ceremonial reglamentaba hasta la acción más cotidiana. Si existía tal rigurosidad que parecía impregnar todo el ambiente de la Casa del Rey se debía a que, desde 1548, el emperador Carlos V introdujo en su corte la etiqueta de Borgoña, que tenía como finalidad asegurar una disciplina férrea y sacralizar, a la vez, la figura de los reyes⁷⁰. La Monarquía Hispana se constituía de diversos espacios, cada uno de los cuales poseía una historia propia, instituciones particulares y legislaciones diferentes. Así, uno de los problemas que debió enfrentar la Corona fue la ausencia del Rey en tales espacios. La forma empleada para resolver este problema, permitió la creación de una de las instituciones más originales y efectivas de la Monarquía Hispánica: el Virreinato.

A la cabeza de cada uno de los virreinos estaba un Virrey. Fundamentalmente, este ministro era el *alter ego*, es decir, «el otro yo» del Rey y lo representaba en el territorio de su mando con plenitud de jurisdicción civil y criminal, ejercicio de los derechos feudales correspondientes al Monarca y los actos de disposición sobre su patrimonio, además de la potestad de convocar cortes y parlamentos. A este ministro le eran debidos los mismos respetos y ceremonias que al soberano tales como ser recibido bajo palio, ocupar un lugar preferente y principal en los actos públicos. La creación de virreinos, tanto en la Península como en Nápoles, Sicilia, Cerdeña y América y la aparición y reforzamiento de la figura del Virrey trajo como consecuencia el surgimiento de cortes virreinales que imitaban, a pequeña escala, la corte real castellana.

La Monarquía Hispánica de los Austrias fue constituida con un simbolismo estatal de fuertes raíces medievales, por lo tanto, consciente de su soberanía real, definió su ámbito de poder a través del establecimiento de un espacio simbólico-ritual que se expresó en tres dimensiones fundamentales: formales (leyes e instituciones); sociales (redes nobiliarias y clientelares); y gestuales (el ceremonial cortesano), éstas últimas son el objeto de estudio de esta investigación y todo lo que se desarrolla alrededor de la

⁷⁰ TORRES ARANCIVIA, Eduardo. *Corte de virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, pp. 41-57.

música en los momentos funerarios.

De lo anterior, sólo lo que se ha llamado «dimensiones formales» ha recibido gran atención por parte de la historiografía, esto ha condenado casi al olvido a las otras dimensiones que conducen a lo más genuino de las mentalidades, sociedades e imaginarios del gran espacio de poder que habitó la Monarquía Hispana del siglo XVI. Este espacio simbólico-ritual, tan crucial para esta tesis, debe entenderse como un discurso central que se lleva a la «práctica del poder», a través de la constitución de los virreinos y sus cortes. Se busca la «reproducción cultural» en otros ámbitos (Italia, Portugal y América en este caso), fuera de Madrid y de la Península, de los modos de la corte madrileña. De esta forma, se definen espacios de poder basados en la reproducción de la estratificación, la sociabilidad, los valores, la religiosidad, los comportamientos, las representaciones del modelo cultural, musical especialmente interesante para nosotros, de la Monarquía y su Corte central. Establecido este contexto, operan las llamadas «estrategias persuasivas» que, a través de la escenificación del poder y de la consolidación de un verdadero hábito virreinal, nutrirán los principios de legitimidad de los soberanos hispánicos y su Corte Peninsular.

En la configuración de la sociedad política de la Monarquía Católica, se fue definiendo y afianzando un particular «espacio social» compuesto por la «escenificación del poder»⁷¹ y el establecimiento de redes nobiliarias, consolidando, de esta manera, el equilibrio entre la corte real y las numerosas cortes provinciales. Estas cortes no se localizaban sólo en los dominios españoles europeos (con una tradición cortesana preexistente como Nápoles, Palermo, Milán, Bruselas o Lisboa), sino también en América, donde fue trasladado el modelo de la corte de Madrid y se crearon nuevas cortes virreinales en Lima y México, así como otras cortes de un rango inferior en las sedes de las reales audiencias.

Como se ha señalado, las cortes virreinales resolvieron la ausencia del Rey en los reinos de la monarquía española, donde la condición formal del Virrey era la de *alter ego* del soberano, encarnación de la imagen pública del poder y representante directo e

⁷¹ YUN CASALILLA, Bartolomé. “Entre el imperio colonial y la monarquía compuesta. Élite y territorios en la Monarquía Hispana”. En: *Las redes del imperio: élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*. Bartolomé Yun Casalilla (dir.). Madrid: Marcial Pons. Historia, 2009, pp. 11-35.

indiscutible de la Corona. Se formaron en la imitación de los modos ceremoniales y rituales de la sociedad cortesana madrileña⁷². De igual manera, en las cortes provinciales el cuerpo de la Audiencia representaba a «la real persona»⁷³.

Las diversas cortes virreinales estaban ligadas a la estructura administrativa de los Austria y se convirtieron en capitales políticas, además de en un espacio social y de comunicación privilegiados. Esos espacios cortesanos se consolidaron también como centros generadores de una cultura específica y se transformaron en el escenario sobre el cual se desarrollaron los distintos estilos cortesanos, en cuanto a relaciones del Rey con la aristocracia. El modelo de comportamiento social cortesano hizo posible agilizar los procesos de socialización en el conjunto de la comunidad y de los reinos.

La Corte funcionó como una instancia específica de poder personal, promoviendo nuevos mecanismos de distribución y legitimación. Las normas de comportamiento cortesano se generaron y evolucionaron en un espacio de competencia entre los diferentes cuerpos e instituciones, todas ellas rivalizando por conservar, incrementar y transformar las relaciones de poder. En este universo que era la Corte, cada uno tenía que cumplir un rol social, tenía su más perfecta realización en esta sociedad donde el fundamento de la vida pública y privada era la propia representación social. Los sujetos de este orden se comportaban cumpliendo las normas de la jerarquía social y reproducían el papel que cada uno debía ocupar y desempeñar en la sociedad de la corte, papeles que eran minuciosamente reglamentados por la etiqueta⁷⁴.

Asimismo, la Corte fue el espacio donde se generaba y propagaba la cultura. Existía un arte de corte, que nacía y se desarrollaba en la corte, un lenguaje de corte, una moda de corte, una arquitectura de Corte, etc. Según Martínez Millán la Monarquía Hispana optó por la corte como forma de articulación de su vida política ante el aumento de reinos que experimentó como herencia, conquista o agregación a través de

⁷² ZAMORA NAVIA, Patricia. “Cortes Virreinales y Monarquía Hispánica: notas sobre los orígenes madrileños del poder real, virreinal y cortesano en el siglo XVII”. En: *Intus-Legere Historia*, vol. 4 (2010), nº 1, pp. 95-106.

⁷³ LATASA VASALLO, Pilar. “La corte virreinal novohispana: el virrey y su casa, imágenes distantes del rey y su corte (s. XVII)”. En: *Actas do XII Congresso Internacional del AHILA*. Oporto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 115-130.

⁷⁴ MARTINEZ-SHAW, Carlos. “Cultura popular y cultura de élites en la edad moderna”. En: *Sobre el concepto de cultura*. C. Esteva Fébregat (eds.). Barcelona: Mitre, 1984, pp. 92-112.

las políticas matrimoniales⁷⁵. Convencionalmente se ha considerado el estudio de la corte como una evolución racional y progresiva hacia la construcción del estado, esta es una lectura restrictiva, el estudio de la corte debe asentarse en el análisis de los tres elementos esenciales que la componían; la «Casa Real», que era el elemento originario que daba entidad y legitimidad a la dinastía, los «Consejos y los Tribunales», que coordinaban las relaciones no institucionales de otras instancias de poder, y por último, los «cortesanos», colectivo cuya conducta se centraba en unas pautas de comportamiento que generó un modelo orientado a conseguir sus intereses. La metodología de corte ha dado lugar a una nueva forma de hermenéutica de la función de la Monarquía.

Desde este planteamiento metodológico, el estudio de la música de corte adquiere una dimensión mucho más amplia que la que se había contemplado hasta hoy día, y desde esta perspectiva es como se aborda en esta investigación. La música en la corte no debe de ser entendida únicamente como aquella que era realizada en el entorno o al servicio del Rey, es decir, por aquellos servidores que estaban bajo su patronazgo, sino también aquella que respondía a un gusto cortesano previamente establecido, que servía como elemento identificador del poder del Monarca y que por lo tanto no tenía porqué realizarse únicamente en su propio entorno⁷⁶. El marco espacial que se establece le da sentido al ceremonial de los «rituales del poder», este el espacio de la Corte, con toda su amplitud. Este nuevo modelo de música de corte es el que se utiliza y se exporta a Nueva España en esta tesis, para trabajar y para analizar la música que se llevo a cabo en el virreinato.

A finales del siglo XVI se estabilizó la concepción y práctica del gobierno sobre la dualidad entre gobernabilidad y jurisdicción, universalizando el tándem Virrey-Tribunales, dándole mayor autoridad a la figura el Virrey, dejando de ser poco a poco un poder casi residual. Siguiendo la ya citada teoría tan en vigor de la época de las dos naturalezas del Monarca, la natural y la mística, en el tema de los virreinos es cuando mayor fuerza alcanza. La representación mística no es otra que la que manifiesta la identidad *rege-patria*, encarnando la custodia de la Ley y su cumplimiento.

⁷⁵ MARTÍNEZ MILLÁN, José. “La corte de la monarquía hispánica”. En: *Studia Historica Historia contemporánea*, vol. 28 (2006), pp. 17-61.

⁷⁶ LOLO, Begoña. “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”. En: *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), pp. 67-81.

Representación natural que por provenir directamente de Dios sujeta a la población a la obediencia de su persona. Ambas representaciones del Soberano, natural y mística no transmiten ni son prolongación de un poder central lejano. De hecho se está en una Monarquía cuya Corte está diversificada, donde el Rey está ausente pero al mismo tiempo presente por desdoblar su naturaleza⁷⁷.

El hecho de que la consolidación de la institución virreinal en América coincida con un momento de esplendor cultural en la metrópoli, ha propiciado el análisis de la corte virreinal como espacio de influencia cultural y mecenazgo en torno a los virreyes. Se podría decir, entonces, que los destellos del llamado «Siglo de Oro» español llegaron a América. En efecto, todo parece indicar que la llamada «cultura virreinal» se forjó fundamentalmente en torno a estas cortes americanas, que constantemente eran renovadas con la llegada de un nuevo Virrey. En ocasiones los representantes del Monarca llevaban sus propios artistas; con más frecuencia portaban obras de arte, literatura o música que incorporaban las últimas innovaciones de la metrópoli y servían de referente a los artistas, poetas, y músicos locales.

A través de la corte virreinal se impulsaban y difundían ideas artísticas y gustos literarios y musicales⁷⁸. En todo este tipo de estudios no se debe olvidar la idiosincrasia propia de las cortes hispanoamericanas de los Austrias, sobre todo en México y Lima, a la hora de analizar el origen y desarrollo de esta cultura virreinal cortesana. La enorme distancia que separaba los territorios indianos de la metrópoli llevó a conceder amplios poderes a los virreyes americanos quienes, como representantes personales del monarca hispano, ocupaban un lugar preeminente dentro de la burocracia colonial. El hecho de tener tantas competencias tenía un doble objetivo, por un lado potenciar la figura del Virrey como *alter ego* del Monarca y por otro fomentar así un vínculo más fuerte entre el rey y sus súbditos americanos⁷⁹. La figura de los virreyes trataba de este modo de reflejar la presencia del Monarca distante mediante una serie de ceremonias y

⁷⁷ RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. “Las cortes virreinales en la Monarquía Hispánica”. En: *Libros de la Corte*, (2009), nº 0, pp. 3-4.

⁷⁸ LATASA, Pilar. “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”. En: *El gobierno de un mundo. Virreinos y Audiencias en la América Hispánica*. Madrid: Fundación Rafael del Pino, 2004, pp. 1001-1033. Este es el enfoque que se encuentra en la obra de Pilar Latasa.

⁷⁹ LATASA VASALLO, Pilar. “Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de nobleza de letras en el Perú (1590-1621)”. En: *Élites urbanas en Hispanoamérica (De la conquista a la independencia)*. Luis Navarro García (coord.). Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-433.

celebraciones que reproducían las que tenían lugar en la propia corte de Madrid, en otras cortes virreinales de los Austria, y en definitiva, en las otras grandes ciudades de la monarquía⁸⁰.

Se puede concluir mencionando una de las teorías abaladas por diversos americanistas y es el hecho de que uno de los ejes fundamentales de la política española en el Nuevo Mundo, como se ha visto con el Virrey como cabeza visible, consistió en dificultar el desarrollo local autosuficiente para así crear mayor dependencia con respecto a la metrópoli. En cuanto a lo cultural se entorpeció la impresión de libros, incluidos los musicales, para favorecer a los impresores españoles. Esta misma dependencia fue fomentada por las autoridades en asuntos musicales y se materializó en la contratación del personal musical, especialmente para puestos de mayor responsabilidad, y en la importancia de repertorios musicales.

Esa dependencia del Viejo Mundo era tanto en aspectos meramente comerciales, como espirituales, de la administración virreinal y por supuesto, en lo que atañe a esta investigación, todo lo referente a la música ligada completamente a la tradición europea.

I.2. Transferencia de modelos institucionales hispanos; la enseñanza musical en México

En este apartado se estudia cómo se traspasaron los modelos institucionales peninsulares hispanos al Nuevo Mundo, utilizando como ejemplo el caso de la enseñanza musical, para ello es de gran importancia reparar en cómo se establecieron los centros de enseñanza musical. Se utilizan cuatro modelos diferentes de instituciones formativas; primero los centros donde se formaba a indígenas (como el Colegio de San José de los Naturales y el Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco), segundo el modelo del Colegio de Cantorcicos de Felipe II, el tercero el modelo de la capilla

⁸⁰ MÍNGUEZ, Víctor. “Los Reyes de las Américas”. En: *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Agustín González, Jesús Usnariz (dirs.). Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, pp. 231-257.

musical en la colonia de Nueva España, y todo lo que ello trajo consigo y por último la «Escoleta Pública», a la que se puede considerar como el germen de los modernos conservatorios de música en siglos posteriores.

Desde 1492, con la llegada a América, la corona de Castilla inició un proceso de colonización que incluyó tanto la fundación de ciudades, como se ha descrito en anteriores apartados, el establecimiento de instituciones religiosas para controlar los territorios descubiertos, así como un proceso de evangelización como instrumento de conquista en el que la educación y enseñanza musical jugó un papel fundamental.

Tras la caída de Tenochtitlán, en 1521, Hernán Cortés, decidió convertirla en nuevo corazón administrativo, religioso y cultural ahora como capital de la Nueva España. El lugar que ocupaba el palacio de Moctezuma Ilhuicamina lo destinó a la Catedral, los edificios administrativos, y a su propio palacio. Los españoles construyeron sus residencias alrededor del centro de la ciudad, los indígenas se establecieron fuera del centro, a la otra parte de donde se encontraba el agua⁸¹, así se aseguró su sometimiento, mano de obra y servicio. El gobierno virreinal también controló lo más rápidamente a las autoridades tradicionales indígenas. A los guerreros los obligó a formar parte de su ejército, a los funcionarios les respetó sus privilegios siempre y cuando aceptaran la autoridad española y el penoso papel de intermediarios. En cuanto a la educación, ésta fue un pilar básico en la conquista, a los sacerdotes indígenas se les impidió celebrar y educar. A los conquistadores no les interesó transformar, sino acomodar a la sociedad indígena para obtener beneficios materiales de ella.

Sin embargo, respondiendo a las inquietudes religiosas y filosóficas de la España culta del Renacimiento, Hernán Cortés se ocupó de que los indígenas recibieran una educación cristiana, y ahí la música, la educación musical, jugó un papel fundamental. Desde la fundación de la Nueva España, Cortés, pidió franciscanos a la Corona para que “ayudaran a la conversión y santa doctrina de los naturales y predicasen santa fe”⁸². No hay duda de que la música fue el medio para atraer a los indígenas a la nueva religión y que las escuelas anexas a los monasterios fueron el camino más útil para iniciar su

⁸¹ GIBSON, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 168-196.

⁸² TOURRENT, Lourdes. *La conquista musical...*, *Op. cit.*, p. 116.

conversión. En ellas los frailes aprendieron lengua indígena y fomentaron el desarrollo de la música que tan ventajoso les fue en los primeros años de evangelización.

I.2.1. Fray Pedro de Gante: El Colegio de San José de los Naturales y el Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco

En 1523 llegaron a México los primeros misioneros, entre los que estaba Fray Pedro de Gante, los religiosos recibieron desde un principio un trato especial en Nueva España que vino a ser la confirmación de los privilegios que el Papa Clemente VII les había concedido años antes⁸³. Desde los primeros años de la Colonia, el medio de contacto más efectivo de los frailes con los indígenas fue la educación de los niños. Éstos, que nunca habían recibido ningún tipo de instrucción, eran el blanco perfecto ya que fácilmente aceptarían una nueva religión y nuevas formas de ver la vida.

Los frailes trabajaron en la sociedad indígena a dos niveles: el primero, separando a los niños y educándolos principalmente en las escuelas anexas al monasterio, en los atrios y en dos colegios: San José de los Naturales y Santiago Tlatelolco. El segundo, intentando la conversión de los adultos. Para lograrla apoyaron la organización de «la encomienda»⁸⁴. Los religiosos nunca tuvieron tanto poder como

⁸³ SUESS, Paulo. *La conquista espiritual de la América española: Doscientos documentos del siglo XVI*. Quito-Ecuador: Abya Yala, 2002, pp. 128-129. El 25 de abril de 1521 el Papa León X concedió la bula *Alias Felicis* que autorizó a las órdenes mendicantes el encabezar la tarea misional en los nuevos territorios de América. Al año siguiente, el 9 de mayo de 1522, su sucesor Adriano VI reiteró con la bula *Exponi Nobis Fecisti*, conocida como la «Omnímoda», al emperador Carlos V la autoridad mendicante de la administración de sacramentos (bautizo, matrimonio, comunión y confesión) en donde no hubiera obispos a menos de dos jornadas de distancia del sitio misional. Más tarde, el Papa Paulo III lo confirmó el 15 de febrero de 1535, y autorizó las facultades de los religiosos. Es decir, a los misioneros se les dio total libertad de acción siempre que respetaran la autoridad central y no realizaran actos que requirieran la consagración episcopal. Con estos privilegios los frailes se sintieron como nuevos apóstoles en el territorio recién conquistado.

⁸⁴ RUIZ MEDRANO, Ethelia. *Gobierno y sociedad en Nueva España...*, *Op. cit.*, pp. 56-69. La «Encomienda» fue una institución característica de la colonización española en América y se entendía como el derecho que daba el Rey a un súbdito español, llamado «encomendero» en compensación de los servicios que había prestado a la Corona, para recibir los tributos o impuestos por los trabajos que los indios debían cancelar a la Corona. A cambio el español debía cuidar de ellos tanto en lo espiritual como en lo terrenal, preocupándose de educarlos en la fe cristiana. El «tributo» se pagaba en especie, con el producto de sus tierras, o en servicios personales o trabajo en los predios o minas de los encomenderos. La encomienda se reguló a través de las conocidas *Leyes de Burgos*, se trata de una serie de ordenanzas dictadas en la ciudad de Burgos el 27 de enero de 1512, para el gobierno con mayor justicia de los «naturales», «indios» o «indígenas». La causa de su promulgación era el problema jurídico que se había planteado por la conquista y colonización del Nuevo Mundo, en donde el derecho común castellano no podía aplicarse.

alrededor de 1550, no solamente porque eran corregidores, sino porque todavía el Virrey, la Corona y la Audiencia apoyaban su labor. Además, los frailes habían logrado que la mayoría de los indígenas se bautizaran y acudieran ordenadamente a la iglesia. En la primera mitad del siglo XVI, hubo cierta permisividad para que los indígenas se adaptaran a la nueva religión, aunque luego esto se endureció. Así, en un principio pudo haber muchos elementos indígenas en procesiones, músicas, etc.

Los españoles trataron de congraciarse con los caciques indígenas y se fundaron centros educativos, sobre todo para los hijos de éstos. Se formaron internados en los que los niños indígenas vivían y aprendían distintas artes y oficios, tal como venían haciendo en España a raíz de la Reconquista⁸⁵. Los franciscanos adoptaron las diferencias sociales establecidas por los propios indígenas, mientras los hijos de nobles y principales se educaban con ellos en los monasterios, a los hijos de plebeyos simplemente se les enseñaba en los atrios o los patios de las iglesias, y allí les enseñaban en grupos, organizados según iban sabiéndose el Códice Franciscano⁸⁶. La educación dada por los franciscanos se restringió así a un pequeño número de indígenas y aunque algunos nobles enviaron a sus esclavos en lugar de a sus hijos, los frailes se empeñaron en hacer de ellos una élite que sirviera de ejemplo y guía al resto de la comunidad.

Los niños ingresaban a los internados siendo menores de siete años, tal y como aparecía expresado en las disposiciones en materia de educación de 1538⁸⁷, y muchos permanecían más de siete años en el monasterio. Después se les permitió que a los 13 ó 14 años salieran del monasterio para trabajar o a enseñar, pues los frailes aunque los mantenían a su servicio, no les daban oportunidad de vivir en su comunidad. Progresivamente, los frailes fueron seleccionando a los alumnos más aventajados para que desempeñasen los distintos oficios que requería la vida del monasterio, la catequización y el culto de la Iglesia.

⁸⁵ GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga*, vol. I. México: Porrúa, 1947, p. 152.

⁸⁶ RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México; ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 209.

⁸⁷ GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Don Fray Juan...*, *Op. cit.*, p. 170.

En cuanto a la educación de las niñas indígenas, éstas también recibían formación en los atrios de los monasterios. Sin embargo, la Corona española, preocupada por su educación, envió desde España a mujeres devotas para que les enseñaran a las hijas de las principales autoridades indígenas la vida cristiana, es decir, labores destinadas a mujeres; bordar y tejer en casas de retiro, así como la doctrina cristiana y el oficio cantado como lo hacían las monjas y frailes en sus monasterios. Hubo instituciones donde se impartían enseñanzas musicales a las niñas indígenas, como el Colegio de Nuestra Señora de la Caridad, fundado para huérfanas de padre español y madre india. Pero la falta de escuelas para «criollas»⁸⁸ hizo que éstas fueran ingresando aquí, por ello, alrededor de 1572 fue cambiando la razón de su fundación.

Poco a poco, los centros de educación de niñas fueron perdiendo su razón de ser, entre las razones cabe destacar varias; una es que la conversión de las familias al cristianismo hizo que se éstas se ocuparan directamente de la educación de sus propias hijas, otra razón pudo ser debida a que las encargadas de las niñas eran mujeres sin votos religiosos que no se preocupaban debidamente de éstas, según las normas sociales de la época. Esta situación parece que no varió, a pesar de la carta enviada al rey solicitando el envío de monjas para esta labor que escribió en 1537 el primer obispo de Nueva España, Fray Juan Zumárraga⁸⁹.

Aunque muchos niños, niñas y mujeres volvieron a sus hogares para ser educados, como ya se ha dicho, todos continuaron asistiendo diariamente a los atrios de las iglesias, en donde se les enseñaba lectura, escritura, doctrina y música. Terminada esta enseñanza participaban como adultos en las grandes fiestas de la Iglesia, las cofradías y el cabildo. Con esto, se observa que el papel educador de los frailes o curas indios nunca terminó, como tampoco lo hizo su influencia sobre la vida indígena, lo que varió fue el contenido y el fin de sus enseñanzas.

⁸⁸ DELGADO DE CANTÚ, Gloria. M. *Historia de México: El proceso de gestación de un pueblo 1*. México: Pearson, 2008, pp. 311-316. Término utilizado durante el periodo colonial para designar al habitante nacido en América que descendía exclusivamente de padres españoles o de origen español.

⁸⁹ RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México...*, *Op. cit.*, p. 212.

A partir de la Navidad de 1529, Fray Pedro de Gante decidió organizar grandes fiestas que demostraran a los naturales el gusto que los españoles también tenían por las danzas y la música⁹⁰. El resultado de ciertas formas atractivas de culto externo, entre ellas la música, trajo como consecuencia inmediata que no sólo los niños y sus familias se acercaran a los frailes, sino que lo hiciera toda la población. Aprovechando este entusiasmo de los indígenas, los religiosos respondieron con un plan ambicioso; formarían un clero indígena modelo, cabeza de la nueva Iglesia.

Los indígenas se aproximaron a la música europea de dos maneras, el pueblo la utilizó para orar por un lado y cantar en fiestas por otro, pero sin estudiarla. Sin embargo, los niños más próximos a los religiosos, aprendieron a cantar, escribir y componer, y a tocar instrumentos. Ayudaron mucho los ministriles que llegaron de Castilla y se repartieron, a petición de los frailes, por los principales pueblos. Los resultados musicales de esta educación no se hicieron esperar. Los indígenas lograron conservar su tradición musical, sus procesiones, la danza, las indumentarias y aprendieron los cantos de la Iglesia. No sólo cantaban y transcribían música, sino que la escribían. Pocos años después de que aprendieron canto, comenzaron ellos mismos a componer villancicos en canto de órgano, es decir, en forma polifónica⁹¹.

Como se señaló anteriormente, no fueron los religiosos, sino los ministriles de Castilla quienes enseñaron a los indígenas a construir y tocar los instrumentos de uso en Europa. Los indígenas demostraron tal capacidad musical, que los frailes los organizaron en capillas. En ellas, al igual que en Europa, un grupo de cantores y ministriles se hallaban bajo el mando o dirección del maestro de capilla, responsable de la música durante las celebraciones litúrgicas de la Iglesia. Los indígenas interpretaban un repertorio amplio y actualizado, similar al que se escuchaba en España desde el siglo XV⁹². El desarrollo de la música fue tan grande que en casi todos los pueblos importantes había cantores que oficiaban las Misas y Vísperas con canto de órgano y con instrumentos. Frente a este entusiasmo y capacidad de los indígenas, los frailes fomentaron lo más posible las expresiones del culto externo en sus monasterios e

⁹⁰ WECKMANN, Luis. *The medieval heritage of Mexico*, vol. 1. New York: Fordham University Press, 1992, pp. 203-220.

⁹¹ ÁLVAREZ MOCTEZUMA, Israel. *Para Servir a Dios y al Rey: La Música Novohispana en el Siglo XVI*. México: Castillo, 2007, pp. 25-29.

⁹² TOURRENT, Lourdes. *La Conquista...*, *Op. cit.*, p. 129.

iglesias. Para ello, aprovecharon la fiesta indígena; procesiones, cantos y bailes, teatro y música, que unieron al rito cristiano.

Para estas festividades los religiosos habían traducido al «náhuatl»⁹³ las letras de los salmos, oraciones y pasajes de la Biblia referentes a la fiesta que se celebraba, y los compositores indígenas, muchos de los cuales estaban íntimamente ligados a la religión nahua les ponían música. Es probable que muchas de estas composiciones difirieran de las melodías de los frailes y a las que los niños educados en los monasterios estaban acostumbrados a oír dentro de la iglesia. Así convivieron por un tiempo los bailes tradicionales de los naturales, los cantares sobre temas bíblicos entonados con melodías indígenas y música europea con instrumentos europeos. La actividad de los músicos aztecas no terminó con la conquista, porque en ellos descansó en gran medida la organización de los bailes y las fiestas cristianas⁹⁴.

Pese a algunas prohibiciones, impulsadas por el escándalo producido a los obispos, incluido Zumárraga, de estas manifestaciones festivas, los frailes hicieron caso omiso, y en su afán de hacer atractiva la religión a los indios siguieron con sus ceremonias⁹⁵. No sólo cantaban en ellas cantores, sino que se acompañaban de verdaderas orquestas con instrumentos contruidos por los propios indios; flautas, clarines, cornetines, trompetas, jabelas, o flautas moriscas, chirimías, dulzainas, sacabuches, rabeles, vihuelas de arco y atabales⁹⁶. Felipe II se mostró preocupado por lo superfluo que resultaba el uso de tantos instrumentos. El gusto que los indígenas tenían por la música y el impulso y permisividad que los religiosos le daban, mostraron una originalidad y una concepción de la ceremonia que ni la Iglesia ni el Rey podían aceptar.

⁹³ PALOMERA, Esteban J. *Fray Diego Valadés, o.f.m., Evangelizador humanista de la Nueva España: el hombre, su época y su obra*. México: Universidad Iberoamericana, 1988, pp. 87-91. El náhuatl es una lengua que surgió por lo menos desde el siglo VII, desde la expansión de la cultura tolteca en Mesoamérica. Comenzó su difusión por encima de otras lenguas mesoamericanas, en especial bajo los territorios conquistados por el Imperio mexica, o azteca, desde el siglo XIII hasta su caída en 1521. La lengua náhuatl también se le conoce con el nombre de «lengua mexicana».

⁹⁴ TOURRENT, Lourdes. *La Conquista musical...*, *Op. cit.*, p. 145.

⁹⁵ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Los Dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*, vol. 3. Salamanca: San Esteban, 1994, pp. 115-128.

⁹⁶ TOURRENT, Lourdes. *La Conquista musical...Op. cit.*, p. 330.

El siglo XVI, ya bajo el reinado de Felipe II se convirtió en el siglo de la Reforma y la Inquisición. Por tanto, primero hubo un concepto de iglesia misionera, y en segundo lugar, la iglesia española se vuelve más imperialista y sólo hay cabida para lo español. Sin embargo, es importante destacar que el Monarca simplemente sugirió a la Audiencia, en una Real Cédula de 19 de febrero de 1561⁹⁷, investigar y suponer la manera de moderar los excesos, pero sin terminar con el uso de la música. Entre otras razones, porque, como se ha venido señalando hasta ahora, el desarrollo de las ceremonias con cantos, danzas sonidos de instrumentos y procesiones, hizo sentir a la mayoría de los españoles que el trabajo de evangelización había dado fruto⁹⁸

Para profundizar en el trabajo emprendido por los religiosos expuesto hasta aquí, se examinará los dos grandes proyectos educativos, por así llamarlos, de los franciscanos en Nueva España; El Colegio de San José de los Naturales y el Imperial Colegio de Indios de Santiago Tlatelolco.

En el Colegio de San José de los Naturales se pueden ver los métodos utilizados por los franciscanos y el resultado de su trabajo. En el capítulo IV de esta tesis se hará referencia de nuevo a este centro francisco, ya que en él se celebraron las exequias del Emperador Carlos V, de ahí también su importancia para esta investigación. Su origen se encuentra en Texcoco⁹⁹, en el que fue el palacio del rey de Texcoco, Fray Pedro de Gante fundó su escuela en 1523-1524¹⁰⁰. Tres años después la trasladó al convento de San Francisco de la ciudad de México, en donde fue conocida con el nombre de la capilla que allí tenían los indígenas: San José de los Naturales, también se le llamó Colegio de San Francisco. La escuela no pretendió ser seminario, es decir, en ella no se daba formación a futuros sacerdotes, porque no se iba a ordenar a los indígenas. A los

⁹⁷ ENCINAS, Diego. *Cedulario indiano, recopilado, Reproducción facsímil de la edición única de 1596*, vol. 2. Madrid: Cultura hispánica, 1946, p. 48. Real Cédula en Toledo, 19 de febrero de 1561.

⁹⁸ SARABIA VIEJO, M^a Justina. *Don Luis de Velasco, virrey de Nueva España, 1550-1564*. Sevilla: CSIC, 1978, p. 154. Durante los años 1550-1560 hubo varias acusaciones por el empleo de indios tocando instrumentos y cantando en las iglesias, por ello se dio esta Real Cédula, mandando a la Audiencia que evitara estos excesos en la música.

⁹⁹ GIBSON, Charles. *Los aztecas...*, *Op. cit.*, pp. 35-63. Texcoco es actualmente una ciudad a 28 km al NE del centro histórico de México D.F. Después de la conquista de México-Tenochtitlán, Texcoco pidió a Carlos I, el envío de sacerdotes evangelizadores, quien les envió a tres franciscanos: Fray Juan de Tecto, Fray Juan de Ayora y Fray Pedro de Gante. Este último se quedó en Texcoco y fundó la primera escuela de cultura como hemos indicado anteriormente. Aprendió el náhuatl y escribió el primer catecismo en esa lengua para la enseñanza de la doctrina cristiana.

¹⁰⁰ ZEPEDA, Tomás. *La educación pública en la Nueva España en el siglo XVI*. México: Progreso, 1993, pp. 27-39.

de jóvenes de San José también se les enseñaron artes, entre ellas la música, y oficios, razón por la cual entre el alumnado no sólo hubiera indios, sino también negros y «mestizos»¹⁰¹.

En una carta fechada en 1558, Fray Pedro de Gante describió a Felipe II, el funcionamiento del colegio y los resultados obtenidos con él:

En el patio de San Francisco tengo mi escuela la cual he conservado hasta ahora [...] y así por ser cosa tan notoria vino a verla e virrey, oidores y prelados. [En ella] ensénanse diversidades de libros y a cantar y tañer diversos géneros de músicas [...] della salen jueces de los pueblos, aludes, regidores y los que ayudan a los frailes y enseñan a otros la doctrina y predicación¹⁰².

En esta carta, Fray Pedro de Gante no se refiere a los artesanos, sino a los niños educados con mayor cuidado. No serían sacerdotes pero sí hombres útiles a la iglesia para dar realce a las ceremonias y ayudar a la vida de los monasterios. La vida de San José de los Naturales dependió básicamente de una sola persona, Fray Pedro de Gante, conforme fue envejeciendo y el siglo XVI avanzando, la importancia de la escuela y de la capilla de San José disminuyó. A pesar de que, como se ha mencionado, en ella se construyó en 1559 el Túmulo Imperial para las exequias del Emperador Carlos V¹⁰³, cuando San José dejó de ser el centro de la vida indígena de la ciudad, a principios del siglo XVII, los franciscanos construyeron una iglesia en la zona actual de Santa María la Redonda.

¹⁰¹ ZEPEDA, Tomás. *La educación pública...*, *Op. cit.*, p. 103. En la nomenclatura de castas de la Nueva España, se entendía como mestizo al nacido de un español y una india.

¹⁰² GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Don Fray Juan...*, *Op. cit.*, p. 207.

¹⁰³ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 182.

El otro gran proyecto educativo llevado a cabo por los misioneros en Nueva España fue El Imperial Colegio de Indios de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco¹⁰⁴, que como se ha señalado, también supuso una evolución de la enseñanza musical en México. Se puede considerar que el colegio fue una institución de educación superior, preparatoria para la universidad, destinada a los indígenas¹⁰⁵. Fue el centro más importante de las ciencias y las artes durante la primera mitad del siglo XVI en la Nueva España. Creado originalmente para los hijos de los caciques y nobles que gobernaban a los indígenas, pero que al final albergó a los mismos indígenas. Los religiosos seleccionaban a los más hábiles alumnos de entre todos los pueblos en donde servían. Los 100 mayores entre 10 y 12 años estudiarían gramática y latín. Los 400 parvulillos, rezos, lecturas, escritura y música. La vida en el colegio no difería mucho a la de un monasterio, rezaban por las tardes los Maitines de Nuestra Señora, y las demás horas canónicas a su tiempo, por las mañanas iban a Misa y después se iban a sus lecciones. Cuando había fiesta, los alumnos cantaban el *Te Deum laudamus* y asistían a la misa mayor¹⁰⁶.

Aunque la música no recibió un trato especial en El Imperial Colegio, fuera de los cantos que se entonaban en oraciones y celebraciones eucarísticas, gracias a las traducciones que se hicieron de autos sacramentales españoles a la lengua mexicana, los indígenas se fueron acostumbrando a la música popular española. Así, el trabajo realizado por los frailes y sus alumnos, ayudó a que se difundieran las formas populares de la cultura española y que éstas influyeran en las costumbres indígenas. Este fenómeno, más el desarrollo de medios de expresión de los mestizos y criollos, son el origen remoto de las formas musicales mexicanas¹⁰⁷. En 1546 la orden franciscana le dio las responsabilidades de la administración de la escuela a los sacerdotes indígenas que

¹⁰⁴ CUEVAS, Mariano. *Documentos inéditos del siglo XVI...*, *Op. cit.*, p.107. En enero de 1522, Hernán Cortés decidió la construcción de la ciudad de México y al mismo tiempo borrar toda huella que recordara la grandeza de los vencidos. Designó a Tlatelolco como señorío de indígenas bajo el mando de Cuauhtémoc y el nombre de Santiago. En 1527 se inauguró la primera iglesia en Tlatelolco, la cual fue construida con las piedras del Templo Mayor prehispánico. La iglesia se dedicó a Santiago, el santo patrono de las huestes de Cortés, y quedó al cuidado de los franciscanos. La misión principal de los misioneros fue educar a los indígenas, por lo que en 1536 fundaron el Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco. El Colegio de Santa Cruz de se inauguró oficialmente, pues, el 6 de enero de 1536, a ocho meses de la llegada de Antonio de Mendoza a la Nueva España, a quince años de la caída de Tenochtitlán, erigiéndose como la primera institución de educación superior de América.

¹⁰⁵ LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Bernardino de Sahagún: pionero de la antropología*. México: UNAM, 1999, pp. 77-81.

¹⁰⁶ OCARANZA, Fernando. *El Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco*. México: Porrúa, 1934, pp. 23-32.

¹⁰⁷ TOURRENT, Lourdes. *La Conquista musical...*, *Op. cit.*, p. 138.

habían sido educados allí, pero alrededor de 1576, el colegio, que no habían sabido manejar muy bien los indígenas, tuvo que ser reorganizado de nuevo por los frailes. Esto, unido a las siete pestes (entre 1576-1579 y 1595-1596) que azotaron la capital de Nueva España, hizo que el colegio tuviese muchas bajas. Sobrevivió hasta 1590, en que se convirtió en un centro de doctrina¹⁰⁸.

Sin embargo, el problema de supervivencia de la escuela no sólo giró, en torno a las epidemias, sino a la verdadera finalidad del colegio. Los resultados que los religiosos habían obtenido en este proyecto, igual que en el de las escuelas anexas, o el colegio de San José, no los satisfacían porque la meta de los religiosos era la creación de un clero indígena y con el paso de los años se dieron cuenta de que los indios a pesar de su inteligencia y entusiasmo, debido a su temperamento, costumbres y ritos paganos, no se inclinaban hacia el celibato y la rígida disciplina de las órdenes religiosas europeas.

En la segunda mitad del siglo XVI el colegio tenía una gran falta de recursos económicos y dependía casi absolutamente de las limosnas de los indios, ya que por los problemas anteriormente mencionados, desde 1540 Zumárraga dejó de apoyarlo¹⁰⁹. La realidad es que todos estos factores pero especialmente la muerte de su fundador, Fray Bernardino de Sahagún¹¹⁰, en 1590, y las características del reinado de Felipe II provocaron el fin del gran entusiasmo de los primeros misioneros y la decadencia del Imperial Colegio.

¹⁰⁸ ZEPEDA, Tomás. *La educación pública...*, *Op. cit.*, pp. 89-103.

¹⁰⁹ GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Don Fray Juan...*, *Op. cit.*, p. 297.

¹¹⁰ LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Bernardino de Sahagún...*, *Op. cit.*, pp. 181-182.

<http://www.franciscanos.org/enciclopedia/bsahagun.html> [citado 9 junio de 2016]
Bernardino de Sahagún fue un franciscano español, nacido entre 1498 y 1500 en León. Estudió en la universidad de Salamanca y en 1524 se ordenó de sacerdote. Cinco años más tarde, junto con otros frailes se embarcó, en un viaje sin retorno, para México, donde murió nonagenario en 1590. Aprendió a la perfección el «náhuatl», el idioma de mayor difusión entre los indígenas. Sin dejar de ejercer su ministerio sacerdotal, atendió también a otros encargos en la capital y en otros conventos; pero su tarea principal fue la enseñanza y la investigación. Durante unos cuarenta años fue profesor y, por temporadas, rector del «Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco» para la formación de indios y del clero local.

I.2.2. La capilla musical catedralicia como centro formativo

Fuera ya de la tarea evangelizadora llevada a cabo por los misioneros, se encuentra también dentro del ámbito religioso otro de los focos de la educación musical en los virreinos. Entre todas las instituciones religiosas que se crearon en los virreinos americanos, monasterios, conventos, etc., de todas ellas, las catedrales destacaron por su importancia cultural, y al igual que las ciudades, se construían y organizaban según el modelo castellano. Y es en ellas donde surgió otro de los puntos clave de la enseñanza musical; la Capilla.

Los modelos de instituciones religiosas que se hacían en la península y en Europa se trasladaban rápidamente a Iberoamérica. Los dos modelos a utilizar en la organización de las catedrales de Iberoamérica fueron la Catedral de Sevilla y la de Toledo, ambas por ser centros neurálgicos de la religión católica. Sevilla, además, era de suma importancia a nivel logístico, era el puerto del que se partía y llegaba a América. Las catedrales de Ciudad de México, Lima y La Plata, en Bolivia, siguieron este modelo sevillano. La Catedral de Toledo fue ejemplo en Nueva España para las catedrales de Puebla de los Ángeles y Durango. De las catedrales del Viejo Mundo se copió todo, desde la organización litúrgica hasta la arquitectura, aunque posteriormente cada catedral hizo sus propias modificaciones.

La Catedral Metropolitana de Santa Fe, como las de México, Lima, Cuzco, Puebla, Guatemala, y Charcas, heredaron los privilegios y costumbres de la Catedral de Sevilla, con lo cual, queda claro que las catedrales americanas eran a imagen y semejanza de las españolas. Respecto a la parte musical se sabe que había indicaciones explícitas.

La Chantría, para la cual no puede ser presentado ninguno que no sea entendido y experto en música, por lo menos en el Canto Llano, cuyo Oficio será cantar en el facistol y enseñar a cantar a los que sirven en la iglesia y ordenar, corregir y enmendar lo que toca y pertenece al canto del coro, y en cualquier parte, por sí y no por otro¹¹¹.

¹¹¹ PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976, p. 645.

El Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México (1538)¹¹², surgió próximo a la construcción de la catedral y al establecimiento del Arzobispado de México en 1536, ya en las Actas Capitulares de las determinaciones tomadas por los miembros del Cabildo Eclesiástico se estableció lo siguiente:

Órdenes y disposiciones sobre los 'mozos del coro', quienes en un principio recibían nociones de canto llano; pero después se les instruía en la chirimía y dotándose posteriormente al Colegio de Maestros de Órgano¹¹³.

Hubo gran interés por parte de las autoridades de la Nueva España, por dotar sus Catedrales, Felipe II tuvo empeño en que la Nueva España se convirtiera en un centro de cultura de primera categoría. Así, envió maestros preparados para enseñar en la Universidad, concediendo a las instituciones por medio de Reales Cédulas, privilegios que se tradujeron en beneficio cultural. Las obras musicales más famosas de Europa, se conocían en México. Indudablemente la Catedral de México, fue el principal centro de la actividad educativa musical de Nueva España, por la educación que se ofrecía al público. La creación de una institución docente en el seno de la catedral para educar musicalmente a los jóvenes fue otro más de los elementos que se tomaron de la organización catedralicia española y se exportaron al Nuevo Mundo a partir del siglo XVI. En el ámbito musical, que es el que nos interesa, el seguimiento del modelo español se materializó en la creación de un coro de capellanes encargado de interpretar el canto llano bajo la dirección de un «sochantre»¹¹⁴; una capilla de música integrada por cantantes e instrumentistas y dirigida por el maestro de capilla, y un colegio de niños infantes o «seises»¹¹⁵ destinado a la formación musical de los más jóvenes¹¹⁶.

¹¹² STARITA, Lorella (ed.). *Il conservatorio di San Pietro a Majella: la tradizione musicale e il patrimonio storico-artistico*. Nápoles: Electa Napoli, 2008, pp. 21-23. Esta escuela de música, de 1538, es contemporánea de los primeros conservatorios italianos del siglo XV, el primero fue el de Santa María de Loreto, en Nápoles en 1537.

¹¹³ SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México: (época precolonial y colonial)*. México: Fondo de Cultura, 1934, p. 142. Por «colegio» en esos primeros años de la sociedad novohispana, hay que remitirse al significado más próximo a su etimología latina, *collegium*, como una comunidad o agrupación, bajo el régimen corporativo, con algún propósito, en este caso los niños y jóvenes que se reunían para el servicio musical religioso. Posteriormente se integrarían las funciones de manutención y sostenimiento de ese colectivo y la de su custodia e instrucción en un sistema de internado.

¹¹⁴ PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6. Ética y estética*. vol. 6. Madrid: Aebius, 2014, p. 90. «Sochantre» Es el cantor principal que dirige el canto llano de la liturgia. Debía entonar el principio de los cantos y marcar el compás cuando era necesario.

¹¹⁵ FIORENTINO, Giuseppe. «Canto llano, canto de órgano, y contrapunto improvisado: el currículo de

1.2.3. El Colegio de Cantorcicos de Felipe II

Se tendrá en cuenta ahora el modelo español, bajo el mandato de Felipe II, en cuanto a la educación de los niños cantores de su Capilla Real, puesto que es el modelo que se exportó a las capillas musicales de los virreinos, en concreto para esta investigación a la capilla catedralicia de México.

Podrían distinguirse tres grandes etapas en la trayectoria de los niños cantores de la capilla de Felipe II. Hasta 1560, aproximadamente, hay una clara diferenciación desde el punto de vista organizativo e institucional entre los niños flamencos y españoles. A partir de estas fechas, los niños españoles desaparecen progresivamente, es decir, no se reponen sus plazas cuando pasan a ser cantores adultos, quedando los niños flamencos como únicos mantenedores de la sección infantil de la capilla. Por último, cuando, en 1595, se funda el Colegio de Cantorcicos su formación y régimen de vida dará un giro considerable¹¹⁷.

Siguiendo la tradición borgoñona, el responsable absoluto de la formación musical y del mantenimiento de los niños flamencos era el maestro de capilla, algo que se mantiene en los territorios conquistados. El maestro vivía con los niños, algo que sigue ocurriendo en los maestros de capilla de las catedrales americanas. En España, el maestro debía acompañar a los niños todos los días a la capilla del Alcázar, de ida y de vuelta, teniendo prohibido expresamente llevarlos a cualquier otro lugar para cantar.

El núcleo de los cantorcicos flamencos que se formaron en la capilla de Felipe II lo constituyeron aquellos que tenía Carlos V en su capilla flamenca en el momento de abdicar. Una vez que la Corte se trasladó a España, se mantuvo viva la presencia de niños cantores flamencos por medio de reclutamientos periódicos ordenados personalmente por Felipe II, al igual que en el caso de los capellanes, cantores, maestro

un músico profesional del Renacimiento”. En: *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amaya García Pérez, Paloma Otaola González (eds.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160.

¹¹⁶ MARÍN LÓPEZ, Javier. “La enseñanza musical en la Catedral ...”, *Op. cit.*, pp.12-23. En la Catedral de México el Colegio de Infantes no quedó definitivamente estructurado hasta 1725, publicándose sus constituciones nueve años después. No obstante hay referencia a infantes o mozos de coro de forma ininterrumpida desde la bula de erección de la catedral en 1534.

¹¹⁷ ROBLEDO, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical...*, *Op. cit.*, p. 138.

de capilla, organistas, etc. Se sabe que la edad requerida para su reclutamiento era entre siete y nueve años, habiendo un tope máximo fijado en doce años para casos excepcionales. Los reclutamientos eran necesarios a esa edad porque, al cambiar la voz, el Monarca les costeaba tres años de estudio en alguna universidad de su lugar de procedencia. Terminados los estudios, aquéllos que conservaban la voz y lo deseaban tenían preferencia para ingresar como cantores en la Capilla Real. Esa había sido la costumbre, elevada a norma, en la época de Carlos V, y este procedimiento se cumplió escrupulosamente durante el reinado de Felipe II¹¹⁸. De hecho, fueron varios los cantorricos flamencos que hicieron carrera en la institución madrileña, siendo el caso más notable el de Philippe Rogier durante el reinado de Felipe II. Desde enero de 1555 es el contralto Luis López de Garabatea, quien aparece como “maestro de cantorricos de Su Majestad”¹¹⁹, desde el segundo tercio de 1556, una vez consumado el traspaso de la servidumbre de Carlos V a las casas de Felipe II, el nuevo maestro de capilla, Nicole (Nicolás) Payen, aparece a cargo de los cantorricos flamencos, como era la norma según la usanza borgoñona, en tanto que López de Garabatea todavía se ocupaba de los cantorricos españoles¹²⁰.

A partir del traslado de la Corte a España, en 1559, cinco años después del matrimonio de Felipe II con María Tudor en Inglaterra y tras el fallecimiento de ésta, en 1558, el maestro de la capilla fue entonces el encargado de alojar y enseñar música a todos los cantorricos, flamencos y españoles, pertenecientes a la Casa de Borgoña o a la de Castilla. Finalmente, el último cantorrico de la Casa de Castilla pasará en 1581 a ser capellán de esta misma casa. De esta manera, se puede decir que es la Casa de Borgoña la que, con el tiempo, absorbe principalmente a los niños que habían estado asentados en la Casa de Castilla. El primer cantorrico español que ingresó directamente al sector borgoñón de la capilla lo hizo el 9 de julio de 1598, justo al final de reinado de Felipe II. Esta fue la norma en lo sucesivo, coincidiendo además, con el cese definitivo de los reclutamientos llevados a cabo en Flandes, lo que constituye un síntoma más de la

¹¹⁸ CARRERAS Juan José. “Estructuras y función de la capilla musical en la corte de Felipe II”. En: *La Capilla Real de los Austrias...*, *Op. cit.*, pp. 195-207.

¹¹⁹ ROBLEDO, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura...* *Op. cit.*, p. 140.

¹²⁰ ROBLEDO ESTAIRES, Luis. “Composición, estructuras y evolución”. En: *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*. José Martínez Millán, Santiago Fernández Conti (coord.). Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005, pp. 143-180.

españolización de la institución¹²¹.

Los niños constituían un grupo cuya orientación principal era recibir enseñanza musical. Lo que se esperaba de ellos era, fundamentalmente, que al convertirse en adultos pasasen a ser miembros de pleno derecho de la Real Capilla¹²². Todo parece indicar que la participación musical de los niños quedaba restringida a intervenciones puntuales no polifónicas, salvo en festividades concretas. Normalmente los cantorcicos que participaban regularmente en los servicios religiosos eran uno o dos. La única festividad en la que se sabe con certeza que los cantorcicos de la Capilla Real interpretaban polifonía era la de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre. Es casi seguro también que, a medida que se generalizaron los villancicos durante el reinado de Felipe II, los niños interpretaran los de este día, como ocurrió en los reinados sucesivos.

Uno de los hechos más significativos en el conjunto de la Capilla Real llevado a cabo durante el reinado de Felipe II, y uno de los más duraderos, fue la fundación del Colegio de Cantorcicos, colegio que en sí mismo era una institución con vida propia y autónoma pero unida a la capilla. Antes de la creación de este colegio, los cantorcicos vivían con el maestro de capilla en el hospital «la Latina», en la plaza de la Cebada, de Madrid¹²³. Ésta fue su residencia, de cantorcicos y maestro, hasta 1594 inclusive, lo que parece confirmar la fecha de 1595 como la de la fundación del colegio. El Real Colegio de Cantores de la Real Capilla, o Real Colegio de Cantorcitos, fue una institución plurisecular que gozaba de alto prestigio. A lo largo de 1595 se fundó el Colegio como institución, a lo que responderían los nuevos salarios para el rector-maestro y el teniente de maestro, y paralelamente se comenzó a habilitar y acondicionar el edificio donde se encontraba el colegio.

¹²¹ ROBLEDO ESTAIRES, Luis. “La Música”. En: *La monarquía de Felipe II...*, *Op. cit.*, pp. 339-350.

¹²² PIZARRO LLORENTE, Henar. “La Capilla Real, espacio de la lucha faccional”. En: *La monarquía de Felipe II...*, *Op. cit.*, pp. 181-225.

¹²³ AGULLÓ Y COBO, Mercedes. “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”. En: *Anuario Musical* (1969), nº 24, pp. 205-225.

A la fundación del Colegio de Cantorcicos acompañaron unas constituciones específicas para su gobierno y funcionamiento. Para el gobierno del Colegio, se establecieron unas constituciones por mandato de Felipe II¹²⁴. Algunas de las normas que se especificaban en esas reales disposiciones son las siguientes:

Los Cantorcicos estarán a cargo del Maestro de Capilla, el cual será persona de aventajadas partes y virtud; vivía en el Colegio, enseñará a los niños con el ejemplo de su vida y el trabajo de su ministerio para que salgan diestros cantores; irá con ellos a Vísperas y demás Oficios¹²⁵.

El Colegio duró hasta el siglo XIX. En esta disposición aparecen claramente sus labores, que apenas habían cambiado desde la tradición de los seises del siglo XV.

Que haya seis niños cantores, dos exclusivamente para el servicio de Acólitos en la Real Capilla, y los otros cuatro para el coro de la Música y del Canto llano, que tengan voz a propósito para cantar en los Oficios las Lecciones, Versículos y Alabados, en la orquesta de Tiple conforme convenga a repartir y recoger los papeles¹²⁶.

Después, el Colegio de Niños Cantores estaba destinado a sucumbir y lo hizo. A mediados del siglo XIX desapareció toda huella de aquella institución al derribar el edificio que había albergado durante siglos a los niños que cantaban para la Real Capilla.

¹²⁴ SUBIRÁ, José. “La Música en la Real Capilla y en el Colegio de Cantorcicos”. En: *Anuario Musical* (1959), nº 14, pp. 207-230. Existe una copia de dichas constituciones fechada en 3 de octubre del año 1672.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 226.

Se ve pues, que tanto el tipo de enseñanza en la Capilla Real española como el modelo de Colegio de Cantorcicos se trasladó a México, a su capilla catedralicia y al Colegio de Infantes de Nuestra Señora respectivamente¹²⁷. Pero no paró ahí la actividad educadora en el Virreinato, aparte de la influencia que por vías informales ejercieron los músicos de la catedral de México en el medio profano, hubo órdenes por parte de las autoridades eclesiásticas, para que se impartiera una educación musical al público general, fuera de los mozos de coro de capilla. Era habitual la enseñanza de contrapunto y composición por parte del maestro de capilla a sujetos que requirieran sus servicios, teniendo el maestro un pago por la enseñanza aparte de su salario como de maestro de capilla. Una de las actividades del maestro de capilla de las catedrales americanas, que sin duda tuvo gran importancia en el desarrollo de la música, fue la educación musical que ofrecía al público.

I.2.4. La Escoleta Pública

Con el nombre de «Escoleta Pública», empezó en México la raíz de lo que, muy posteriormente, realizó ya en el siglo XIX, José Mariano Elízaga en Morelia, cerca de 1830¹²⁸, dándole entonces el nombre de «Conservatorio», el primero de la recién república mexicana. Si se analiza este primer conservatorio mexicano, con su raíz en la Escoleta, se ve que, al igual que las demás instituciones de enseñanza vistas hasta el momento, su origen de nuevo está en Europa. El nombre conservatorio es de origen italiano. La misión del conservatorio era en sus principios preservar a los niños sin medios económicos, dándole asilo, manutención y educación. En esos institutos se preparaban a los niños asilados en diferentes disciplinas para que al salir de ellos tuvieran elementos necesarios para subsistir, igual que hacían los frailes de Nueva España en sus colegios. Una de las disciplinas era la música, se hacía una selección entre los mejor dotados y así se decidía su ingreso al estudio de este arte, y fue con esta

¹²⁷ DE SOLANO, Francisco. *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)*. Madrid: CSIC, 1994, p. 117. TURRENT, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México, 1790-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 112-117. Lourdes Turrent habla de la fundación del Colegio de Infantes de la catedral metropolitana de México en 1725, por orden del cabildo.

¹²⁸ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, *Op. cit.*, pp. 52-59.

medida, que de dichos institutos, también llamados «orfanatos», salieron músicos de gran renombre. Algunas de estas instituciones datan del siglo XVI, como el *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*¹²⁹.

En Nueva España hubo escuelas y orfanatos semejantes a los conservatorios italianos, aunque no fueron instituciones que se dedicaran principalmente a la educación musical. Sin embargo, es notable la atención, por parte de las autoridades eclesiásticas, que recibieron aquellos niños bien dotados para la música, a quienes protegían y daban medios para que se adiestraran en ese arte.

En cuanto a establecer similitudes entre ambas instituciones de enseñanza, tanto la Escoleta como el conservatorio de origen italiano, la principal es que ambas tenían como fin la enseñanza de la música. Con el tiempo los conservatorios italianos dejaron de ser orfanatos para convertirse en centros de educación musical, y es en esta forma como se formó el primer conservatorio de México en el siglo XIX, en Morelia, citado anteriormente.

La Escoleta, que con los años desapareció, pasó a ser un conservatorio tal como se entiende actualmente. Así, se puede decir, que fue la Escoleta Pública de la catedral de México de la época virreinal, la primera institución de enseñanza musical, como tal, de la historia mexicana. La Escoleta Pública fue una escuela de arte exenta de protocolo, el ingreso en ella era libre, atendida y dirigida por el músico más notable del virreinato, el maestro de capilla de la catedral de México. Hay que decir que tanto la capilla musical de la catedral como la Escoleta, supusieron un paso más dentro de la enseñanza de la música, porque tanto en una como en otra, aunque los alumnos eran diferentes y su formación tenía distintos objetivos, en ambos casos en esas instituciones el objetivo principal era exclusivamente la educación musical, a diferencia de los colegios misioneros en los que la música era una disciplina como cualquier otra, no era lo principal, sino una herramienta más dentro del proceso evangelizador de conquista.

¹²⁹ MARKSTROM, Kart. *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*. New York: Pendragon Press, 2007, pp. 256-257. El *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* fue fundado por Marcello Fossataro en 1591, fue uno de los más importantes conservatorios de Nápoles.

En Nueva España, así como en los demás virreinos americanos de Nueva Granada y Río de la Plata, la educación musical se debilitó notablemente a partir de la expulsión de los jesuitas de todos los dominios de España. Desde entonces comenzó la carencia de profesores y escuelas para la formación de músicos profesionales¹³⁰.

Con todo lo expuesto anteriormente, se puede tener una idea del mundo musical, relacionado con la enseñanza, que existía en Nueva España en el siglo XVI, y recapitulando se podrían establecer tres vías de aprendizaje; a través de la evangelización, formando parte de las capillas catedralicias y por último un tipo de enseñanza pública, primero en la Escoleta ligada a la catedral de México y finalmente, varios siglos después, en los conservatorios, modelo que aún en nuestros días se conserva. Lo importante es destacar que cualquiera de estas maneras de aprendizaje musical tenía sus orígenes, tanto de método como de repertorio en Europa. O más bien en España, en el caso de los misioneros franciscanos que utilizaron la música como un instrumento más para su fin, convertir a los indígenas. Igual ocurrió en el caso del aprendizaje de los mozos de coro por parte del maestro de capilla de la catedral mexicana, primero en la catedral y posteriormente en el Colegio de Infantes que se fundó específicamente para ello, ambos centros de educación tuvieron un origen español, en la tradición catedralicia, en la Capilla Real y en el Colegio de Niños Cantorcicos de Felipe II.

I.3. Antecedentes: música y músicos en el Nuevo Mundo

En este apartado se pretende dar una visión general de cómo el virreinato de la Nueva España se pobló de músicos de procedencia europea, españoles e italianos sobre todo, y de la música compuesta por éstos. Para ello, lo primero que se hará es ver cómo

¹³⁰ http://www.cervantesvirtual.com/portales/expulsion_jesuitas/expulsion_espana/ [citado en febrero 2016]. El 27 de febrero de 1767, el rey de España Carlos III, firmó el decreto por medio del cual ordenaba la expulsión de los jesuitas de todos sus dominios del mundo. El decreto fue recibido en la Nueva España por el virrey Marqués Carlos Francisco de Croix en mayo de ese mismo año. El gobernador de las Provincias de Sonora y Sinaloa, Juan Claudio de Pineda, se enteró hasta el mes de Julio. Poco más de cincuenta misioneros jesuitas fueron concentrados en Guaymas hasta mayo de 1768, fueron embarcados para San Blas, Nayarit, pasaron luego a Veracruz, para de ahí trasladarlos a Europa, donde vivieron prácticamente como prisioneros.

era el viaje que se realizaba desde el territorio europeo hasta tierras mexicanas y en qué condiciones se hacía, ya que muchos músicos se lanzaron al Nuevo Mundo durante los siglos XVI al XVIII. A diferencia de lo ocurrido en otros procesos colonizadores, la presencia española en América durante la Edad Moderna supuso una colonización integral y profunda que implicó no sólo un establecimiento comercial y un control económico, sino también la implantación de sus propias instituciones culturales, religiosas y políticas. Este proceso colonizador llevó aparejada una emigración masiva conscientemente favorecida, pero también controlada, por la Corona española y que, según el americanista Magnus Mörner, constituye la historia de la fundación de la sociedad hispanoamericana¹³¹.

Se tendrá como referencia las cuestiones de interés sobre la política migratoria de la Corona, las condiciones del viaje y las rutas comerciales que afectaron a los músicos, catedralicios en nuestro caso, o criados, militares, sacerdotes, etc. que viajaban a las Indias. También se analizará cómo se articulaba territorialmente el espacio al que llegaban estos músicos. Se estudiará el perfil de los músicos que arribaron en el continente americano, y cómo fue la transmisión de la música entre ambos continentes así como la aceptación de los repertorios musicales europeos en los regiones del Virreinato.

I.3.1. La «Carrera de las Indias»¹³²

El Imperio Español de América es en primer término la historia de un viaje. Un viaje todavía peligroso en la época de Felipe II¹³³, ya que se habla solamente de treinta

¹³¹ MÖRNER, Magnus. “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación”. En: *Anuario de Estudios Americanos* (1975), nº 32, pp. 43-131.

¹³² PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. *El hombre frente al mar: naufragios en la carrera de Indias durante los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, pp. 13-27. «Carrera de Indias» porque en esta época América se llamaba «las Indias»: los términos «América» y «americano» no se utilizaron hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Así, en la época en la que se enmarca este estudio desde aproximadamente 1516, año en el que llega Carlos V al trono español hasta 1598, momento en que acaba el reinado de su hijo Felipe II, los dominios españoles de América fueron designados como «Indias, islas y tierra firme del mar océano». El uso corriente de la época convirtió el nombre en las «Indias occidentales» o simplemente «las Indias».

¹³³ GAUDOT, George. *La vida cotidiana...*, *Op. cit.*, p. 13.

años después del establecimiento del virreinato de la Nueva España en 1521.

Este viaje estaba compuesto fundamentalmente por viajeros de Castilla, de Andalucía o de Extremadura, que en el siglo XVI, enfrentaban el océano para ir a sustituir o a transformar por el mestizaje a las poblaciones indoamericanas en la inmensidad del Nuevo Mundo; lo que se llamaba la «Carrera de las Indias». En aquel entonces era el nombre que se daba al viaje, se llamaba así a los itinerarios y al conjunto de la organización que estructuraba el cruce del océano.

Sin adentrarse en demasiados detalles de datos geográficos y porcentajes de distintas zonas de donde procedían los emigrantes¹³⁴, a grandes rasgos la emigración desde Europa al Nuevo Mundo fue posible gracias a la regularidad de los transportes y las comunicaciones entre España y Nueva España a través de un sistema de navíos centralizado en la Casa de Contratación, establecida en Sevilla en 1503, y que se encargaba de supervisar y regular la emigración de Indias. Desde 1564 la Corona estableció un sistema de dos convoyes anuales con escolta militar y ruta fija.

La denominada «flota» se dirigía al puerto de Veracruz en Nueva España (México), mientras que los «galeones» iban a Tierra Firme, atracando en Cartagena de Indias (Colombia). Normalmente llegaban a Veracruz en septiembre¹³⁵, tras pasar todo el invierno en dicho puerto, la flota, que podía estar integrada entre diez y cincuenta navíos, regresaba en mayo o principios de junio. Una escala en La Habana permitía que la flota novohispana se reuniese con los galeones de Tierra Firme, ambos convoyes seguían hasta Sevilla con el oro americano y las demás riquezas, llegando al puerto hispalense a principios de octubre.

¹³⁴ MARTÍNEZ, José Luis. *Pasajeros de Indias: viajes transatlánticos en el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 170-173. Se sabe que la región que aportó un mayor contingente humano durante los siglos virreinales fue la andaluza, muy por encima del resto de emigrantes como los «castellanos viejos» y leoneses.

¹³⁵ LAVIANA CUETOS, María Luisa. *La América española, 1492-1898: de las Indias a nuestra América*. Barcelona: Temas de Hoy, 1996, pp. 64-67.

La Corona creó un sistema cerrado y proteccionista¹³⁶, y esto es de gran utilidad para nuestras investigaciones, al acotar la búsqueda a los dos puertos autorizados de embarque, uno de salida en Sevilla, común para el resto de las Indias, y otro de llegada en Veracruz. Para nuestras indagaciones tenemos entonces la certeza del punto de salida y de origen y también es casi segura la ruta seguida por casi todos los músicos que desembarcaban en Nueva España hasta llegar a la capital del virreinato que era México¹³⁷. Todos los músicos europeos que llegaron a México hicieron de esta ciudad un centro musical verdaderamente cosmopolita, al mismo nivel que las grandes catedrales españolas. A este grupo de europeos hay que sumar la presencia de músicos nativos, algo que hizo exclusivas a las catedrales hispanoamericanas.

El contingente de músicos catedralicios se completaba con un reducido número de músicos extranjeros, es decir, no españoles, procedentes en su mayoría de las zonas dominadas por España, tales como Portugal, Italia y Flandes. Gustav Reese ya señaló las consecuencias de la movilidad de músicos hasta el Nuevo Mundo, puso un énfasis especial en la difusión del lenguaje de la polifonía franco-flamenca por toda Europa debida en gran parte a los viajes, particularmente a Italia, de destacados compositores flamencos¹³⁸.

En el ámbito de la historiografía española, el tema de la movilidad de músicos, centrado en la presencia de músicos extranjeros, ha llamado la atención de musicólogos desde mediados del siglo XIX. La importante presencia de músicos franco-flamencos en las capillas reales de los Monarcas españoles en el siglo XVI fue ya documentada a finales del siglo XIX por Edmond Van der Straeten¹³⁹.

¹³⁶ ARRANZ LARA, Nuria. *Instituciones de derecho indiano en la Nueva España*. Quintana Roo, México: Norte Sur, 2000, pp. 41-47. Esta centralización del comercio indiano en un solo puerto tenía por objeto facilitar el cobro de impuestos y control del tráfico marítimo, evitando la injerencia de otros países. Sabemos que a nivel legislativo la emigración a los nuevos territorios era restringida y se necesitaba un permiso o licencia de embarque que daba la Corona y ésta debía solicitarse al Consejo de Indias, estando denegada de manera preceptiva a extranjeros, judíos, árabes, gitanos y protestantes. Toda esta documentación está conservada en el Archivo General de Indias de Sevilla y da una idea bastante completa de la emigración legal a América, aunque no la clandestina que también constituía un gran porcentaje.

¹³⁸ REESE, Gustave. *La Música en el Renacimiento*. vol. II. Madrid: Alianza, 1988, pp. 10-35.

¹³⁹ VAN DER STRAETEN, Edmon. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Bruxelles: G.A. Van Trig éditeur-librairie, 1872.

La aparición de estos músicos europeos, no españoles, en el Nuevo Mundo fue usual durante los siglos XVI al XVIII ya que la propia Península Ibérica fue un importante centro de intercambio de músicos con otros países europeos, una situación fácilmente constatable al revisar los numerosos artículos y monografías publicadas sobre capillas catedralicias, cortesanas y nobiliarias¹⁴⁰. La presencia extranjera no se restringió únicamente a la circulación personas, sino que también afectó a las plantillas con la introducción de instrumentos, y al repertorio musical.

Porcentualmente, la mayor colonia de músicos extranjeros procedía de Italia, la presencia de músicos italianos en México se remonta al siglo XVI. El colectivo de napolitanos aparece como un grupo de primera importancia, debido a la dependencia del virreinato de Nápoles de la corona castellana entre 1503 y 1734. Junto a los italianos, otro grupo de extranjeros más numeroso era el de los portugueses, debido en parte a la unión de las coronas portuguesa y española entre 1581 y 1640. Las relaciones culturales, y también musicales, entre ambos territorios fueron importantes antes y después de esas fechas, lo cierto es que el período de unificación provocó una intensificación de estas relaciones¹⁴¹. La llegada de músicos portugueses al Nuevo Mundo no se interrumpió con la separación de ambos reinos en 1640.

Se examinará a continuación los posibles perfiles migratorios en lo que se refiere a los músicos. Se pueden distinguir varios grupos; los que viajaban con autoridad, los que se presentaban directamente en el destino, los que se ofrecían desde la Península, otros a los que se les hacía una petición institucional a través de un representante y por último cabía la posibilidad de la invitación personal de un músico de la propia capilla.

Uno de los grupos migratorios más importante era el de «los provistos»¹⁴², era aquel que correspondía a individuos que viajaban a las Indias para el desempeño de una función pública de carácter civil, (como el Virrey, oidores, alcaldes, etc.) religiosa o militar. Estos personajes iban al Nuevo Mundo acompañados de un séquito, en el caso

¹⁴⁰ Véase la bibliografía citada por ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “Capilla Real”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 131-132.

¹⁴¹ REESE, Owen. “Relaciones musicales entre España y Portugal”. En: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. John Griffiths, Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid: ICCMU, 2004. pp. 455-488.

¹⁴² MACÍAS DOMÍNGUEZ, Isabelo. *La Llamada del Nuevo Mundo: la emigración española a América (1701-1750)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, pp. 21-25.

de dignidades eclesiásticas, era frecuente que los obispos y arzobispos reclutasen a clérigos y músicos entre sus acompañantes. En este tipo de viajes, los músicos tenían la consideración de criados, de esta forma llegaron a las Indias varios importantes músicos a lo largo del período virreinal.

Si a todos estos factores se les añade la preferente posición social que otorgaba el origen peninsular es posible entender cómo la emigración a la ciudad de México se convirtió para muchos en el mejor de los destinos durante los siglos XVI al XVIII. Se sabe que en el virreinato de la Nueva España no ocurrió como en otras colonias, como lo era también Nápoles, donde la presencia de los españoles en altos cargos era limitada, en el Nuevo Mundo no ocurrió así, ya que la presencia de españoles, y europeos, en la administración colonial, incluidas las capillas de música, era muy frecuente, de hecho era lo habitual.

El monopolio de la élite blanca colocaba a los peninsulares en una situación de superioridad con respecto a los nativos, esta superioridad de los peninsulares, basada exclusivamente en términos raciales, hacía que las posibilidades de promoción y desarrollo en las Indias fuesen superiores a las de España ¹⁴³, ésta entre otras, fue una de las causas que favoreció la emigración de un elevado número de personas a las colonias, incluidas entre ellas a los músicos de profesión, que veían en el Nuevo Mundo una oportunidad quizás imposible en la Península Ibérica.

No se puede extrapolar de manera automática las tendencias migratorias globales al ámbito del personal musical de la Catedral de México. Sin embargo, y con toda la precaución, se puede establecer cierto paralelismo entre el fenómeno migratorio global y el «musical», llamémosle así.

¹⁴³ LAVIANA, María Luisa. *La América española...*, *Op. cit.*, pp. 70-75.

I.3.1.1. El perfil migratorio de los músicos en Nueva España

Es imposible conocer con certeza la procedencia y el viaje de todos los músicos que trabajaron en la catedral de México durante la época virreinal, por distintas razones, entre ellas la opacidad de la fuentes para identificar las regiones de procedencia, los frecuentes homónimos utilizados que sólo añaden confusión a los datos, otro factor es la aleatoriedad en la movilidad de las personas, lo que dificulta ese establecimiento de tendencias generales. La movilidad de los músicos es una cuestión muy compleja con profundas implicaciones sociales, familiares, económicas y espaciales. Por todo ello, esto es una aproximación al tema de la movilidad de los músicos entre el viejo y el nuevo continente.

Puesto que el vasto territorio del virreinato de la Nueva España requeriría por sí sólo una investigación para analizar los músicos europeos que allí llegaron, esta investigación se centra en acotar este estudio de movilidad de los músicos tomando como ejemplo la Catedral de México ya que, como se vio el anterior apartado, fue el máximo centro musical de esta ciudad, capital del Virreinato en esta época y fue allí donde se celebraron las exequias de Carlos V. Se aplicará entonces a la Catedral de México los estudios desarrollados hasta la fecha, aunque al tratarse de una catedral hispanoamericana, supera los límites territoriales impuestos por los estudios tanto peninsulares como del resto de Europa¹⁴⁴.

Los cuatro maestros de capilla del siglo XVI de la Catedral de México, que era realmente el centro neurálgico musical del virreinato novohispano, procedían de territorios castellanos y extremeños, a saber; Hernando Franco era pacense, Juan de Victoria burgalés, Lázaro del Álamo segoviano y Juan Hernández de Soria. Otros músicos de la capilla durante esa centuria tenían un origen andaluz, a partir del siglo XVII hasta el final de periodo colonial se observa una diversificación de los orígenes de los músicos. Franco es el más representativo de los músicos hasta aquí citados, por ello, se tomará como referencia el estudio de su obra, ya que es de la que más información se tiene respecto a los demás maestros de capilla del siglo XVI y por la calidad de ésta.

¹⁴⁴ MARÍN LÓPEZ, Javier. “De los Reinos de Castilla: La movilidad de los músicos de la catedral de México”. En: *Música y músicos entre dos mundos...*, *Op. cit.*, pp. 273-402.

Muy pronto los estudios catedralicios se hicieron eco de la importancia del fenómeno, que permitía situar a la catedral en una determinada posición con respecto a las instituciones que la rodeaban¹⁴⁵, los trabajos de Robert Stevenson¹⁴⁶ al rebasar el marco territorial exclusivamente peninsular, han permitido ofrecer una visión del fenómeno más diversificada de cómo se ha venido presentado hasta la fecha incorporando a los virreinos dentro del espacio y los circuitos de movilidad de los músicos al servicio de instituciones religiosas.

Es importante también destacar que el fenómeno de emigración de músicos no sólo tuvo relevancia en el ámbito catedralicio, sino también en otros ámbitos de interés cultural, como transmisión de modelos institucionales, estilos de canto, circulación de repertorios musicales y de instrumentos.

Adentrándose un poco más en la cuestión del viaje al Nuevo Mundo de los músicos, una de las primeras cuestiones que asalta es cuáles fueron las causas de emigración de los músicos europeos al Nuevo Mundo. Resulta difícil determinar las causas que movieron de manera individual a cada uno para dar un giro a su vida profesional y emigrar a tierras americanas, pero a grandes rasgos podemos señalar algunas causas comunes, tanto factores de repulsión derivados de las condiciones de vida adversas en la Europa de la época, entre los que se puede incluir la pobreza, la crisis agraria, las epidemias y la presión tributaria. Así como factores de atracción, relacionados con la visión de las Indias y sus posibilidades de enriquecimiento y promoción, y sobre todo una visión idealizada si se conocía algún indiano vuelto que retornaba lleno de riquezas¹⁴⁷. Entre estos últimos factores cabe destacar la consideración de las Indias como tierra prometida, como sociedad similar a la española

¹⁴⁵ TORRENTE, Álvaro. “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”. En: *Artigrama* (1996-1997), nº 12, pp. 217-36. Estudia la circulación de música y músicos y se analiza de forma específica las relaciones de intercambio y promoción de músicos entre varias capillas. Entre las monografías institucionales más recientes que presentan estudios específicos sobre la movilidad de los músicos. RUIZ JIMÉNEZ, Juan. “Interrelaciones con otras instituciones de su entorno geográfico”. En: *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 382-88. MARTÍNEZ GIL, Carlos. “Principales lugares de procedencia de los miembros de la capilla”. En: *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 68-70.

¹⁴⁶ STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas ...*, *Op. cit.*, 1993. STEVENSON, Robert. “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”. En: *La música de México I. Periodo virreinal (1530-1810)*. Julio Estrada (ed.), México: UAM, 1986, pp. 9-74. STEVENSON, Robert. “Music in Mexico: a historical Survey”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 39, (Oct., 1953), pp. 638-640. Destacando estos trabajos para esta investigación, de su extensa bibliografía.

¹⁴⁷ MÖRNER, Magnus. “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810...”, *Op. cit.*, p. 103.

pero con unos patrones culturales menos rígidos y una forma de vida más abierta, pero de forma general podemos afirmar que en el caso concreto de los músicos, que es el que nos ocupa, una de las principales motivaciones debió de ser la búsqueda de unas mejores condiciones laborales y económicas. En la mayor parte de los casos se trata de músicos muy jóvenes que aún no habían alcanzado puestos de relevancia en la Península Ibérica, y que decidieron embarcarse a temprana edad buscando su oportunidad de hacer las Américas¹⁴⁸.

Como dato importante, dentro de la llegada y organización de los músicos al Nuevo Mundo y cómo se organizaba el espacio, hay que saber realmente a dónde llegaban. Esto es necesario para saber interpretar objetivamente la movilidad de los músicos y forma parte de su viaje. La posición de la catedral de México, que en la mayoría de los casos era un destino preferente o de obligada visita, dentro de la red jerárquica de instituciones religiosas novohispanas es un factor determinante que condiciona su funcionamiento y su relación con los centros de su entorno. Antes de continuar, hay que señalar que la división del estado mexicano en treinta y un estados y un Distrito Federal como capital quedó establecida en la Constitución Mexicana de 1917 proclamada tras la Revolución¹⁴⁹, sin embargo esta demarcación moderna nada tiene que ver con la división eclesiástica de la Nueva España durante los siglos XVI al XVIII, que es la que se utiliza a lo largo de toda esta tesis.

La organización administrativa eclesiástica tiene como punto de partida la archidiócesis y su ámbito de actuación. Fue en 1545 cuando Paulo III, mediante su bula *Super universas orbis ecclesias*¹⁵⁰, desligaba las iglesias de Los Reyes, Quito, Cuzco, Castilla de Oro, Nicaragua y Popayán de la jurisdicción de Sevilla y el 12 de febrero de 1546 se llevó a cabo la primera organización eclesiástica general de los obispados de América, erigiéndose tres arzobispados; México, Santo Domingo de la isla Española y Lima, con lo que se ponía fin a la estrecha dependencia que las diócesis indianas habían tenido con Sevilla¹⁵¹. Hasta ese momento, 1546, todas las diócesis americanas eran

¹⁴⁸ MARINA MORALES, Luz. *Migrantes y comerciantes en la nueva España: orígenes y formación de las oligarquías Mexicanas*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002, pp. 1-25.

¹⁴⁹ BURGOA, Ignacio. *La reformabilidad de la Constitución mexicana de 1917*. México: UNAM, 2007, pp. 10-18.

¹⁵⁰ METZLER, Josef (ed.). *America pontificia: collana atti e documenti. Prima seaculi evangelizationis (1493-1592)*, vol. 2. Roma: Libreria editrice vaticana, 1991, pp. 523-528.

¹⁵¹ MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel. "La liturgia hispalense y su influjo en América". En:

sufragáneas de la Archidiócesis de Sevilla, la enorme distancia que separaba Sevilla con América creó situaciones insostenibles, por lo que ya desde la década de 1530 se fundaron sedes arzobiscales independientes, dentro del virreinato de la Nueva España existieron tres arzobispados; Santo Domingo, México y Filipinas. En 1546 la Diócesis de México fue elevada a archidiócesis, convirtiéndose en cabeza y sede de la administración eclesiástica.

Con esta visión de la situación administrativa y jerárquica, en cuanto al ámbito religioso, se intuye por qué la catedral de México, como sede arzobispal, fue el centro de trabajo más codiciado, y por tanto el que atrajese más músicos y centro receptor de éstos tras su viaje trasatlántico, aunque no siempre fue así, teniendo en algunas ocasiones, como en la primera mitad del siglo XVII, la Catedral de Puebla mayor afluencia de músicos que la de México.

Es curioso observar el estatismo de los músicos en estos territorios después de su viaje desde Europa, y entre otras razones se debe a la lejanía entre los arzobispados, además de las pocas catedrales, y alejadas geográficamente unas de otras, que había en la Nueva España en esa época, comparada con la gran cantidad que existían en otros países como, por ejemplo, España. A esto también hay que sumarle otra diferencia notable en la organización del territorio eclesiástico, entre España y México, y sus consecuencias musicales, sobre todo con una importante incidencia en la movilidad de los músicos, y es la ausencia de colegiatas, una institución que apenas tuvo implantación en América.

En el caso de México es posible añadir además otros factores adicionales que hacían a esta ciudad especialmente atractiva. Durante gran parte del periodo virreinal fue la capital de uno de los virreinos americanos, ofreciendo mayores posibilidades laborales que la provincia, además fue la sede de una antigua Universidad y disponía de un Coliseo o Corral de Comedias ubicados en uno de los patios del Hospital Real de Indios¹⁵², donde había continuamente espectáculos con música. Además, había un gran número de instituciones y particulares que demandaban los servicios musicales de la

Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América, vol. 2. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1982, pp. 1-34.

¹⁵² RUBIAL GARCÍA, Antonio. *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*. México: Conaculta, 1998, pp. 112-113.

capilla, lo que permitía a los músicos doblar sus ingresos, en el caso de no ser admitidos en la capilla catedralicia podían buscar trabajo en otras capillas musicales existentes en la ciudad.

Hay que hacer hincapié en que aunque todas las ciudades españolas estaban alejadas de la ciudad de México, tres ciudades se convirtieron en una verdadera plataforma para dar el salto a las Indias: Madrid, Sevilla y Cádiz. La primera era la capital y un centro musical de primer orden, entre otras cosas por las instituciones reales, como la Capilla Real de los Austrias. Sevilla y Cádiz, por su parte, eran dos de las ciudades más importantes de la España del siglo XVI, demográfica y económicamente. Su apertura al mundo americano, gracias a la ubicación de sus puertos de embarque hacia América, hizo de ellas grandes capitales.

Entre los ejemplos destacables de músicos que acompañaron a una autoridad eclesiástica tenemos dos de los maestros de capilla de la catedral de México de esta centuria, Lázaro del Álamo, que llegó a México formando parte del séquito del prelado dominico Alonso Montúfar en 1554 y Hernando Franco, quien pasó de Santiago de Cuba a Guatemala acompañando al obispo electo Bernardino de Villalpando¹⁵³. A veces también ocurría que los músicos eran familiares directos de las autoridades. La relación con una autoridad poderosa como un arzobispo y su recomendación era una garantía casi segura de conseguir no sólo un cargo musical en la capilla catedralicia, sino también algún otro puesto administrativo que complementase los ingresos como músico.

La música sin los músicos no se entendería, y éstos no se comprenderían sin los medios de que disponían para hacerla en su momento, por ello, se hace necesario contextualizar y temporalizar el escenario musical donde se llevó a cabo el objeto de nuestra investigación; la música de las exequias celebradas por Carlos V en México, capital de Nueva España.

¹⁵³ GEMBERO USTÁRROZ, María. “El compositor Hernando Franco (1532-85)...”, *Op. cit.*, pp. 273-317. Lázaro del Álamo y Hernando Franco pasaron al Nuevo Mundo en el mismo año y flota (1544) pero probablemente formasen parte de séquitos distintos, ya que Franco se detuvo en la Antillas, mientras que Álamo se dirigió directamente a la Catedral de México. Ambos se conocieron con anterioridad, durante su formación como infantes en la Catedral de Segovia en la década de 1540.

I.3.2. Transmisión de la Música entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Aceptación del repertorio europeo en el virreinato de la Nueva España

Desde hace tiempo es importante el estudio del fenómeno de la circulación y transmisión de repertorios musicales para la reconstrucción musical de un periodo histórico. En esta tesis se centra la atención en esta tarea para poder reproducir, dentro de lo posible, el ambiente musical del virreinato de la Nueva España, y en concreto de la catedral de México, tomando a ésta como uno de los centros neurálgicos de la cultura y de la música de la capital, como se vio en apartados anteriores.

Muchos de estos estudios sobre repertorio se basan en las ediciones que se realizaron, la fijación de concordancias y el establecimiento de «estemas»¹⁵⁴, pretendiendo en último término establecer la filiación y procedencias de las composiciones copiadas de distintas fuentes.

Todo este exhaustivo rastreo, por llamarlo de alguna manera, desde que se encuentra la obra musical, ya sea manuscrita o impresa hasta identificar su compositor, editor, año de impresión y todo el proceso de cómo y cuándo llegó desde Europa hasta América se escapa de los objetivos de esta investigación. Aquí se tomará toda la información ya recopilada, y analizada hasta ahora, por investigadores sobre los repertorios que aterrizaron en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVI, para poder establecer la relación que existió en cuanto a compositores y usos musicales entre su lugar de procedencia, Europa, y los nuevos territorios. En ello se verá hasta qué punto se puede hablar de una imitación en estas nuevas tierras de la música que se hacía en el Viejo Mundo, basándonos en el estudio del repertorio. Es necesario considerar la circulación de obras musicales para tener una visión mucho más dinámica y amplia de la historia de la música.

¹⁵⁴ LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1980, p.380. El estema o *stemma* (proveniente del latín, *stemma*, que a su vez deriva del griego, στέμμα, «árbol genealógico»), es el árbol genealógico que puede formarse con las diferentes versiones, manuscrita o impresa, de un texto. Diccionario RAE, <http://dle.rae.es/?id=GoyiWUC>, [consultado febrero 2016].

Con la publicación de algunos de los trabajos del musicólogo Robert Stevenson¹⁵⁵, se dieron a conocer por primera vez el contenido de una veintena de archivos americanos. Uno de los aspectos más llamativos de estos trabajos fue la gran variedad de autores europeos, especialmente españoles, representados en esos archivos, mostrando por primera vez que la circulación de repertorios no se circunscribía exclusivamente al marco geográfico europeo, sino que alcanzaba el nuevo continente, adquiriendo unas dimensiones casi mundiales.

Los intercambios con los territorios americanos, especialmente México y Guatemala, están también presentes en los trabajos de Robert Snow¹⁵⁶, quien ha mostrado la necesidad de considerar conjuntamente las fuentes polifónicas españolas e hispanoamericanas si se quiere completar la visión sobre determinados polifonistas. Todos estos trabajos han constatado cómo la música europea se difundía hacia América de forma constante y fluida recorriendo grandísimas distancias para aquella época. Como se ha ido mostrando, el intercambio artístico no se reduce sólo a la península, sino a las restantes posesiones de Carlos V, y Felipe II después, Roma en especial, pero también los territorios americanos, por donde pasaron muchos músicos españoles, con la resultante revitalización para la música española.

En esta tesis, a través de una selección representativa de obras, se pretende ilustrar los patrones de difusión y transmisión empleados en la época para la circulación de obras musicales desde Europa hasta el virreinato de la Nueva España. Y mediante estos datos, poder acercarnos a una de las hipótesis de esta investigación; que la música en estos nuevos territorios era una réplica de los gustos europeos.

Los libros de música que eran exportados al Nuevo Mundo utilizaban las estructuras generales del tráfico comercial del libro que, a su vez, era tratado como una mercancía cultural más del comercio portuario. El libro de música constituía, por tanto, tan sólo otro objeto cultural, con casi la misma consideración que el resto de productos cargados en las naves, como ornamentos, telas y obras de arte. Por tanto, las redes, rutas y canales de circulación de los libros de música eran comunes a las que empleaban los

¹⁵⁵ Véase los citados y destacados en la nota 146.

¹⁵⁶ SNOW, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos an its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980. SNOW, Robert J. "Music by Francisco Guerrero in Guatemala". En: *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, vol. 3 (1987), nº 1, pp, 153-202.

mercaderes de libros de la «Carrera de Indias»¹⁵⁷.

Uno de los aspectos a destacar de los archivos hispanoamericanos es el alto porcentaje de piezas de compositores españoles que nunca viajaron al Nuevo Mundo, algo que no es de extrañar ya que los archivos de las colonias se dotaron de la música peninsular. Este hecho corre paralelo a otro, que es la escasa presencia de música española en archivos europeos. Un repaso a los principales catálogos de fondos musicales de Europa muestra que apenas conservan repertorio de origen peninsular, a excepción de ejemplos aislados en Italia, relacionados con compositores concretos que trabajaron o imprimieron allí sus composiciones, como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria. Una respuesta, al menos parcial, a esta situación, radica en que, tal y como muestran los archivos indianos, el mercado de difusión natural de los músicos españoles durante los siglos XVI al XIX era el Nuevo Mundo. Otras potencias europeas con posesiones en América, como Portugal, Francia e Inglaterra, enviaron libros y partituras de música a sus territorios americanos. Sin embargo, el fenómeno no es comparable con el caso hispano por el número de obras exportadas, esto cambia nuestra visión sobre el impacto de la música española fuera de la Península.

Frente a lo que pasaba en Italia, donde la imprenta musical alcanzó una enorme popularidad que posibilitó una amplia diseminación musical, la difusión de la música en América entre los siglos XVI y XVIII se produjo fundamentalmente de forma manuscrita debido a la carencia de una imprenta específicamente musical hasta el siglo XIX¹⁵⁸.

La práctica imposibilidad de publicar libros de música en América durante la época colonial, estrategia para impedir el desarrollo del arte autóctono en el Virreinato, como ya se señaló, provocó el interés de los impresores españoles, que vieron en las Indias un importante mercado para sus actividades. De forma muy aislada, se registran libros (no impresos en suelo americano, sino enviados desde Europa), de Antonio de

¹⁵⁷ MARÍN LÓPEZ, Javier. *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdM), y Universidad de Jaén, 2012, pp. 15-54.

¹⁵⁸ CARREDANO, Consuelo. "Editores e impresores. VII. México". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid, SGAE, 1999, pp. 624-26. La primera imprenta musical no se estableció en México hasta 1826.

Cabezón, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero¹⁵⁹, y la información sobre envíos masivos de libros de polifonía concretos es bastante escasa, hasta la fecha, siendo el caso del *Liber Vesperarum* de Guerrero de los pocos del que se tiene constancia¹⁶⁰.

Ahondando en el estudio de cantorales y libros litúrgicos, se tomará al igual que en el anterior apartado, la Catedral de la capital del Virreinato como referente. En líneas generales, se pueden establecer dos modelos de transmisión de música desde España a México: por un lado, una difusión de carácter comercial, controlada y dirigida por las autoridades, y por otro, una difusión resultado de la personal entre músicos a ambos lados del Atlántico, de la que nos han quedado menos pistas. La primera práctica se empleó especialmente durante el siglo XVI, cuando se erigieron las distintas catedrales e instituciones religiosas en las Indias, y se realizaron envíos de libros desde la catedral de Sevilla a diferentes instituciones indianas¹⁶¹. Las catedrales hispanoamericanas adquirieron, pues, un papel muy relevante en toda la dinámica cultural, siendo pioneras de la implantación del dominio español en las Indias. Ello implicó un rápido abastecimiento de los archivos catedralicios para llevar a cabo las tareas propias de la institución.

Los primeros libros de polifonía se supone que debieron llegar a México con los propios músicos, formando parte de su equipaje personal. Puesto que el equipaje personal no era un objeto de control sistemático por parte de las autoridades portuarias, resulta problemático documentar su transporte por los propios músicos. En el caso de los maestros de capilla, compositores que llegaban a México con su nombramiento real como tales, el transporte de los libros y papeles de música era bastante usual. Los músicos no fueron los únicos que trajeron libros de música al Nuevo Mundo. Un caso más que probable de personal no musical que transportó consigo libros de música es el de Martín de Montedoca, impresor sevillano que inició la publicación en España de

¹⁵⁹ TORRE REVELLO, José. “Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI”. En: *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, nº 7, 1957, pp. 372-380.

¹⁶⁰ LEONARD, Irving A. *Romances of Chivalry in the Spanish Indies: with some registros of shipments of books to the Spanish Colonies*. California: University of California Publications in Modern Philology, 1933, pp. 217-372. La noticia del envío de diecisiete ejemplares del libro de vísperas de Francisco Guerrero a las Indias en 1601 fue descubierta por Irving Leonard.

¹⁶¹ BERNADÓ, Màrius. “Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión”. En: *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Lleida: Universitat de Lleida, 2002, pp. 253-270.

libros de polifonía vocal en 1555¹⁶². Los libros de música impresos por Montesdoca fueron conocidos en la catedral de México, apareciendo registrados en el inventario musical que se realizó en la catedral en 1589. Este documento señala la existencia de cuatro libros impresos con motetes de Pedro Guerrero y cinco libros impresos con los motetes de su hermano Francisco¹⁶³.

Los volúmenes de Montesdoca de Guatemala pudieron llegar a México a través de Hernando Franco, nombrado maestro de la Catedral de México en 1575 ya que ambos coincidieron en Guatemala en 1570, año en el que se produjo la llegada de Montesdoca a la Catedral de Guatemala y la designación de Franco como maestro de capilla de esa misma institución.

Uno de los procedimientos más frecuentes de difusión de libros de música (tanto manuscritos como impresos) a México fue el envío directo personal por parte del propio compositor. Todo parece indicar que, al igual que ocurrió con los impresos de cantorales, los polifonistas que imprimían sus obras contaban con el enorme potencial del mercado americano para la realización y distribución de sus tiradas. Diferentes compositores participaron directa o indirectamente en la distribución de sus libros haciendo uso de los mecanismos de la «Carrera de Indias».

Entre los compositores que remitieron sus libros a México siguiendo este procedimiento está Francisco Guerrero, compositor muy vinculado a Sevilla del que se recibió en la Catedral de México en diciembre de 1585 un libro de música, aunque no se precisa su contenido (simplemente alude a «libro de canto»), puede identificarse con el *Liber Vesperarum*, el volumen llegó apenas unos meses después que a otras catedrales españolas como Segovia, abril de 1585¹⁶⁴, lo que prueba, considerando aproximadamente tres meses de viaje oceánico, un envío simultáneo a catedrales españolas e hispanoamericanas.

¹⁶² WAGNER, Klaus. *Martín de Montesdoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y la bibliografía sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, pp. 32-40. Se considera que el libro de motetes de Francisco Guerrero de 1555 es la primera publicación polifónica de música vocal en España conocida hasta el momento.

¹⁶³ ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fols. 153-156 (APÉNDICE 1, D7), asientos (14-22).

¹⁶⁴ LÓPEZ CALO, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol 1. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, pp. 62-64.

Aunque no se conocen los detalles sobre la recepción de otros libros, si tenemos constancia de la existencia de obras de otros polifonistas en la catedral de México como Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria, representados en el inventario musical de 1589¹⁶⁵. Parece que los impresos italianos de Misas y *Magnificats* de Morales fueron distribuidos en la Península Ibérica por el propio compositor una vez que se estableció en España a partir de 1545, así como por los libreros. Se desconoce la fecha y circunstancias en que los dos libros impresos de Misas de Morales, que figuran en el ya mencionado inventario de 1589 (M3580 y M3582)¹⁶⁶, llegaron a la catedral de México, pero se sabe que la distribución de estos dos volúmenes en el Nuevo Mundo fue bastante rápida.

Al igual que Morales, Victoria se trajo a su regreso a España desde Roma, ejemplares de sus impresos italianos para darles salida en territorio español, aunque también se tiene constancia de que incluso desde Roma escribió a distintos cabildos ofreciendo sus volúmenes.¹⁶⁷ Victoria aparece representado con cuatro impresos musicales en el inventario de 1589 de la Catedral mexicana (V1428, V1430, V1431, y V1433) y aunque se desconoce cómo llegaron estos volúmenes, se sabe que el maestro abulense, quien no se estableció en España hasta 1587, realizó envíos de música a las Indias, como lo acredita el que hizo a Lima alrededor de 1597, probablemente el segundo libro de Misas (Roma 1592; V1434)¹⁶⁸. En la ciudad de México se han localizado copias manuscritas de otros de sus impresos, los *Motecta* (Venecia, 1572; V1421), el *Liber Primus qui missas* (Venecia, 1576; V1427), el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585; V1432) y el *Missae, magnificat, motecta, psalmi* (Madrid 1600; V1435), lo cual sugiere que estos impresos fueron conocidos en México, como muy tarde, en las primeras décadas del siglo XVII¹⁶⁹.

¹⁶⁵ FENLON, Iain, KNIGHTON, Tess. *Early music printing and publishing in the Iberian world*. Kasell: Reichenberger, 2006, pp. 150-159.

¹⁶⁶ MAZÍN, Óscar (dir.). *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: inventario y guía de acceso*, vol. 2. México D.F: El Colegio de Michoacán AC, 1999, pp. 500-520.

¹⁶⁷ AYARRA JARNE, José Enrique. "Cartas de Tomás Luis de Victoria al cabildo sevillano". En: *Revista de Musicología*, VI (1983), nº 1-2, pp. 143-148. Aquí se encuentra una carta firmada por Victoria y dirigida al Cabildo de Sevilla en 1582.

¹⁶⁸ SAS ORCHASSAL, Andrés. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, 1972, pp. 171-172.

¹⁶⁹ CASJEN CRAMER, Eugene. *Tomas Luis de Victoria: A Guide to Research*. New York and London: Routledge, 1998, pp. 47-89.

En resumen, sólo en la ciudad de México estuvieron disponibles a principios del siglo XVII al menos ocho libros impresos de Victoria, una cifra que se amplía si se consideran otras catedrales indianas, por ejemplo la de Puebla.

Si se fija la atención en la colección de libros de música de la catedral de México y los compositores que figuran en ellos, como expone la tabla 4, ésta permite trazar la evolución del estilo polifónico en esta importante institución, que se ha tomado como referente para esta tesis, desde 1560 hasta 1730 aproximadamente.

Tabla 4: Compositores representados en los libros de polifonía de Catedral de México¹⁷⁰			
Compositor	Atribución segura	Atribución posible	Total OBRAS
Hernando Franco	95	6	105
Francisco Guerrero	84	1	85
Sebastián de Vivanco	84	-	84
Francisco López Capillas	57	2	59
Sebastián Aguilera de Heredia	36	-	36
Manuel de Sumaya	31	2	33
Tomás Luis de Victoria	31	-	31
Eduardo Duarte Lobo	31	-	31
José de Torres	17	-	17
Alonso Lobo	14	-	14
Antonio Salazar	9	5	14
José Agurto Loaysa	4	4	8
Antonio Rodríguez Mata	7	-	7
Luis Coronado	5	-	5
Fabián Pérez Ximeno	2	-	2
Francisco de la Torre	2	-	2
Juan Martín de Riscos	1	-	1
Cristóbal de Morales	1	-	1
Giovanni P. da Palestrina	1	-	
Anónimos			31
OBRAS TOTALES			563

¹⁷⁰ Tabla elaborada con datos de MARÍN LÓPEZ, Javier. *Música y músicos entre dos mundos...*, Op. cit., p. 677.

Algunos compositores descritos en la tabla 4 como Palestrina, Victoria, Morales y Guerrero están ampliamente representados en fuentes internacionales. Otros como Francisco de la Torre, Aguilera de Heredia, Vivanco, Duarte y Alonso Lobo y José de Torres, tuvieron una difusión circunscrita a los límites peninsulares y sus territorios de ultramar. Finalmente, el repertorio latino de maestros locales como Franco, Ximeno, Coronado, Rodríguez de Mata, López Capillas, Agurto Loaysa, Salazar y Sumaya tuvo una circulación bastante restringida, incluso dentro del propio virreinato, con la excepción de Franco y, parcialmente, de López Capillas.

Teniendo como premisa el estudio de los géneros y característica de esta música, en la tabla 5 se expone el tipo de repertorio que se encuentra en los libros de polifonía descritos anteriormente.

Tabla 5: Géneros transmitidos por los libros de polifonía de la Catedral de México¹⁷¹

Libro de Polifonía	Géneros	Géneros distintos
MexC 1	7 pasiones, 3 lamentaciones	2
MexC 2	8 responsorios, 5 salmos, 3 lecciones, 3 tractos, 2 antífonas, 1 invitatorio, 1 himno, 1 <i>magnificat</i> , 1 versículo, 1 misa	10
MexC 3	2 lamentaciones, 2 salmos, 1 antífona, 1 secuencia, 1 versículo	5
MexC 4	45 himnos, 7 invitatorios, 4 antífonas, 4 salmos	4
MexC 5	4 misas	1
MexC 6	2 misas	1
MexC 7	6 motetes, 3 himnos, 3 misas, 2 antífonas, 2 responsorios, 1 canción (sin texto), 1 lamentación, 1 pasión, 1 secuencia	9
MexC 8	14 salmos, 10 himnos, 3 invitatorios, 1 antífona	4
MexC 9	33 motetes	1
MexC 10	12 antífonas, 5 versículos, 4 himnos, 3 secuencias, 3 misas, 2 motetes, 1 salmo, 1 invitatorio, 1 sección de misa	8
MexC 11	34 salmos, 5 responsorios, 4 antífonas, 2 motetes, 1 lección, 1 invitatorio	6
MexC 12	13 himnos, 13 motetes, 6 antífonas, 2 versículos, 2 salmos, 2 misas, 1 sección de misa	7
MexC 13	74 motetes	1
MexC 14	8 misas, 7 cánones, 2 antífonas	3
TepMV 1	15 <i>magnificats</i>	1
TepMV 2	11 <i>magnificats</i> , 2 salmos, 1 himno, 1 invitatorio, 1 motete	5
TepMV 3	24 himnos, 10 <i>magnificats</i> , 5 antífonas, 1 salmo	4
TepMV 4	6 misas, 7 motetes	2
TepMV 5	16 <i>magnificats</i>	1
TepMV 6	36 <i>magnificats</i>	1
TepMV 7	8 misas, 2 antífonas, 2 motetes	3
MadBN 2428	8 <i>magnificats</i> , 8 misas	2
TOTAL	138 motetes, 103 himnos, 97 <i>magnificats</i> , 66 salmos, 45 misas, 41 antífonas, 16 responsorios, 14 invitatorios, 9 versículos, 8 pasiones, 7 cánones, 6 lamentaciones, 5 secuencias, 3 lecciones, 2 secciones de misa, 2 tractos y 1 canción	

¹⁷¹ Tabla elaborada con datos de MARÍN LÓPEZ, Javier. *Música y músicos entre dos mundos...*, Op. cit., p. 709.

Uno de los rasgos más sobresalientes de todo este repertorio mexicano es la gran cantidad de música para el servicio de Vísperas (*Magnificats*, salmos, himnos y antífonas). De hecho, más de la mitad de las obras catalogadas (296 de un total de 563) están asociadas con este Oficio litúrgico. Frente a la riqueza de música para Vísperas, el repertorio mexicano presenta dos notables lagunas. La primera, radica en la ausencia casi completa de repertorio para otros servicios del Oficio como Tercia, Laudes y Completas. No hay salmos, himnos ni cánticos para esos servicios, tan sólo antífonas.

La explicación más inmediata de este fenómeno quizá sea sencillamente que los volúmenes que contenían ese repertorio se han perdido, a diferencia como ocurrió en otras catedrales hispanoamericanas con antologías para este servicio. También es posible que el repertorio de Completas de la catedral mexicana se copiase en papeles sueltos y no en formato de facistol. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que, tanto en el medio musical hispano como en el italiano, los servicios de Laudes y Completas eran menos importantes que el de Vísperas, por lo que también fue menor el repertorio compuesto para ellos¹⁷². No obstante, se sabe de la existencia de ambos por los requerimientos del ceremonial.

La otra carencia notable de la colección, es la ausencia de libros para ministriles, una ausencia común con la mayor parte de los archivos catedralicios debido a que éstos no eran propiedad del cabildo, sino de los propios músicos. En la Catedral de México hay referencias a varios libros de ministriles, pero desafortunadamente no se encuentran en el Archivo¹⁷³. Otro rasgo sobresaliente de repertorio polifónico es la escasez, casi ausencia, de obras locales para *cori spezzati*¹⁷⁴. El repertorio de los libros presenta una concentración en obras a un solo coro, dando la impresión de un panorama muy conservador que no se corresponde con la realidad del momento. En este sentido, los inventarios actúan como elementos correctores y aportan un balance más realista del repertorio.

¹⁷² OLSON, Greta. J. "Required Early Seventeenth-Century Performance Practice at the Colegio-Seminario del Corpus Christi Valencia". En: *Studies in Music*, (1987), n° 21, pp. 10-38.

¹⁷³ ENRÍQUEZ, Lucero, COVARRUBIAS, Margarita (eds.). *Música, catedral y sociedad: I Coloquio Musicat*. vol. 1. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 73-80.

¹⁷⁴ SWAIN, Joseph P. *Historical dictionary of baroque music*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013, p. 119. Se entiende como *Cori Spezzati* u obra policoral, toda aquella dividida en dos o más grupos musicales con independencia y en el que el diálogo antifonal es usado como recurso compositivo, se puede fijar su origen en la basílica de San Marcos de Venecia, con las obras de su maestro de capilla Giovanni Gabrieli (c. 1554/57?-1612).

La ausencia de obras policorales en los libros de polifonía de la Catedral de México no es un rasgo exclusivo de esta institución, otras importantes colecciones de libros de polifonía de España (Sevilla y Segovia) e Hispanoamérica (Guatemala y Bogotá) presentan un reducido número de obras a ocho voces, o más, en formato facistol.

I.3.2.1. Francisco Guerrero y su música en Nueva España

Se estudiará ahora el caso concreto de Francisco Guerrero, viendo que aunque este compositor nunca viajó a América, es uno de los músicos del siglo XVI mejor representado en las fuentes musicales del Nuevo Mundo, por ello, hay que detenerse a estudiar su caso con mayor profundidad. Sus obras se difundieron por las principales instituciones musicales del virreinato de Nueva España, adaptándose a los más variados contextos interpretativos. La completa evaluación de la música de Guerrero en archivos americanos está, en gran medida, por hacer. La concentración en el estudio y edición de sus impresos musicales ha relegado a un segundo plano los procesos de transformación y adaptación de las copias manuscritas.

En el caso de las copias americanas, Robert Stevenson aportó interesantes datos sobre la difusión de Guerrero en el Nuevo Mundo¹⁷⁵. Al igual que ocurrió en España, la mayor parte de los impresos de Guerrero fueron conocidos en sus dominios de ultramar en fechas relativamente tempranas, sobre todo considerando las enormes distancias y los medios de la época. En la Catedral de México se han contabilizado más de ochenta obras de Guerrero, mientras que en la Catedral de Puebla, su número asciende a casi 300. Estas cifras hacen del hispalense el polifonista mejor representado en los fondos musicales de esas catedrales, por encima de prolíficos maestros allí activos como

¹⁷⁵ STEVENSON, Robert. *La Música en las Catedrales...*, *Op. cit.*, pp. 296-97. Stevenson dedica un apartado específico a este asunto. Otra publicación del mismo autor que aborda el tema de la difusión de Francisco Guerrero en América es STEVENSON, Robert. "Francisco Guerrero (1528-1599). Seville's Sixteenth Century Cynosure". En: *Inter-American Music Review*, vol. 13 (1992), n.º 1, pp. 54-55. Véase del mismo autor la entrada sobre el compositor, STEVENSON, Robert. "Francisco Guerrero". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 10, Stanley Sadie (ed.), London: Mac Millan, 1980, pp. 500-503.

Hernando Franco y Juan Gutiérrez de Padilla, además de ser también uno de los compositores preferidos en los conventos novohispanos durante la época virreinal.

A continuación, en la tabla 6 se reflejan los impresos con música de Guerrero conocidos en México, algunos de ellos editados por el anteriormente citado el sevillano Martín de Montesdoca.

Tabla 6: Impresos con música de Francisco Guerrero conocidos en México¹⁷⁶					
Año	Título	Lugar	Editor	Sigla	Descripción
1566	<i>Liber Primus Missarum</i>	París	Nicolas du Chemin	G4870	MME, 38, 13-19
1570	<i>Motecta</i>	Venecia	Antonio Gardano	G4871	MME, 36, 84-86
1582	<i>Missarum Liber secundas</i>	Roma	Domenico Basa	G4872	MME, 38, 20-26
1584	<i>Liber Vesperarum</i>	Roma	Domenico Basa	G4873	MME, 56, 73-75
1589	<i>Motecta</i>	Venecia	Giacomo Vicentini	G4875	MME, 36, 86-87
1597	<i>Motecta</i>	Venecia	Giacomo Vicentini	G4877	MME, 36, 88-89
1554	Miguel de Fuenllana <i>Orphenica Lyra</i>	Sevilla	Martín de Montesdoca	1554	Fuenllana <i>Orphenica Lyra</i> ed. Ch. Jacobs
1576	Esteban Daza, <i>El Parnaso</i>	Valladolid	Diego Fernández de Córdoba	1576	Ch. Jacobs: <i>A Spanish</i>
1585	T.L. de Victoria <i>Motecta festorum</i>	Roma	Domenico Basa	1585	MME, 26, 19-24

Las primeras noticias acerca de la música de Guerrero en la Catedral de México datan del siglo XVI, y están relacionadas con la adquisición de su música por parte del maestro de capilla Hernando Franco. Como ya se ha indicado, Franco llegó a México en 1575, tras haberse formado como músico en la catedral de Segovia y haber desarrollado

¹⁷⁶ Datos recogidos en, MARÍN LÓPEZ, Javier. “Por ser como es tan excelente música”: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”. En: *Concierto Barroco. estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Juan José Carreras, Miguel Ángel Marin (eds.). La Rioja: Universidad de la Rioja, 2004, p. 213.

una brillante carrera como maestro de capilla en Lisboa, Santo Domingo, Santiago de Cuba y Guatemala¹⁷⁷. Así, Hernando Franco llegó a México en un momento de plena madurez y máxima experiencia, lo cual nos da a entender el valor que por entonces tenía el magisterio mexicano como meta profesional en Nueva España para cualquier músico, como se concluyó en el apartado anterior.

Se tiene constancia, pues, tras analizar todos los datos expuestos hasta aquí, que la música de Vísperas más cantada y copiada en América fue la de Francisco Guerrero. Años después de haber sido publicado, el libro de Guerrero seguía siendo tan útil y necesario en las capillas de Nuevo Mundo que en 1601 diecisiete ejemplares de su *Liber Vesperarum* volvieron a ser enviados a América uno de ellos, conservado en la catedral de Lima, nos indica que su capilla seguía utilizando ese impreso todavía en 1864, año en que se reencuadró el volumen¹⁷⁸.

Los siguientes impresos de Guerrero que llegaron a la Catedral de México aparecen en un citado inventario musical, fechado el 9 de diciembre de 1589¹⁷⁹ siendo maestro de capilla el sucesor de Franco, Juan Hernández. Este documento es de una importancia capital para la historia musical mexicana, ya que presenta de un modo muy detallado no sólo los libros de música latina (tanto manuscrita como impresa), sino también todo el repertorio de música en papeles sueltos, constituido básicamente por las «chansonetas». El inventario mexicano destaca por mencionar el título completo de esas chansonetas, frente a las más genéricas alusiones cuando no a su completa omisión en otros inventarios de la época. Este inventario permite una reconstrucción del repertorio de la catedral a finales del siglo XVI y testimonia, de modo amplio, la presencia de los principales compositores europeos del siglo XVI en el Nuevo Mundo como Josquin des Prez, Lupus Hellink y Orlando di Lasso, entre otros.

La fortuna de Francisco Guerrero en América constituye un caso único desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, sorprende la difusión de casi toda su producción en latín impresa, desde la primera edición de 1555 a la última de 1597. La reputación de Guerrero en México, no sólo estuvo basada en obras concretas sino en

¹⁷⁷ GEMBERO USTÁRROZ, María. “Aportaciones a la historia musical”..., *Op. cit.*, pp. 5-6.

¹⁷⁸ LEONARD, Irving A. *Romances of Chivalry in the Spanish Indies...*, *Op. cit.*, pp. 310-312

¹⁷⁹ SPELL, Lota. “Music in the cathedral of México in the sixteenth century”. En: *Hispanic American Historical Review*, vol. 26 (1946), nº 3, pp. 293-319. Este inventario de 1589 es mencionado por el autor.

casi toda su obra, incluido el repertorio para ministriles¹⁸⁰. Por otro lado, las inscripciones tardías de la última colección de motetes conservada en Puebla y el libro de Vísperas de Lima, de 1771 y 1864 respectivamente, muestran que, contrariamente a lo que se piensa, la polifonía renacentista se siguió interpretando utilizando los propios impresos del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XIX, por tanto, sin recurrir necesariamente a la copia manuscrita. Por ello, parece evidente que la polifonía de Guerrero entró en el repertorio institucional de muchas capillas americanas y se mantuvo en él durante bastante tiempo.

Con el caso de Francisco Guerrero queda constancia que en el comercio de libros de música entre Europa y América, es indudable el papel de Sevilla como canal relativamente rápido y eficaz, a través del cual llegaban libros impresos en Roma, Venecia o París al otro lado del Atlántico. Este tránsito posibilitó la amplia circulación del libro impreso, y éste a su vez jugó un papel fundamental en la diseminación del repertorio polifónico europeo en el Nuevo Mundo.

Uno de los aspectos que justifica el elevado número de compositores y obras importadas, es la necesidad de libros de música en estas zonas recién conquistadas. La inmensidad de los territorios a cubrir, la idoneidad de la música como instrumento evangelizador, como se analizó en el apartado anterior, así como la necesidad de abastecer en poco tiempo a las diferentes catedrales e instituciones indianas, requirió un enorme esfuerzo económico por parte de los religiosos para dotar de libros las fundaciones religiosas. A diferencia de las catedrales peninsulares, con un importante pasado medieval del que daban cuenta sus bibliotecas, las catedrales hispanoamericanas fueron erigidas en el siglo XVI partiendo de cero, por lo que se acabaron convirtiendo en los principales consumidores de libros de música. La fundación continua de catedrales y centros religiosos es determinante para entender la necesidad continua de libros de coro. Esto explica también la gran cantidad de obra religiosa frente a la música profana que se encuentra en el Virreinato. Esta situación unida al férreo control que la administración peninsular ejerció sobre el comercio de papel, provocó una gran demanda de música de las colonias desde el siglo XVI. La demanda de repertorio de origen europeo en Hispanoamérica continuó hasta el final del periodo colonial. Al

¹⁸⁰ MARÍN LÓPEZ, Javier. "Por ser como es tan excelente música...", *Op. cit.*, p. 223.

margen de las partituras hubo una demanda importante de libros teóricos hasta el siglo XIX¹⁸¹.

La influencia de los usos litúrgicos sevillanos siguió siendo determinante en América incluso una vez que las diócesis ultramarinas se emanciparon. Esta es otra de las causas de que en Nueva España se trasplantaran los usos musicales ligados a la religión, ya que institucionalmente se conservaron los usos litúrgicos procedentes de España, también se conservó la música ligada a ellos, por música se entiende compositores, tipos de interpretación, tipos de obras, etc.

Para finalizar, decir que con este estudio de la circulación del repertorio entre Europa y América y del repertorio polifónico de la catedral de México, en concreto de la obra de Francisco Guerrero, se pretende llamar la atención sobre diferentes aspectos. El primero de ellos, es señalar la importancia de entender el estudio de la colección completa de libros de polifonía no como el estudio de un manuscrito, un copista o un compositor de forma individualizada. Los libros de polifonía se deben entender como una colección coherente creada para cubrir unas necesidades institucionales y litúrgicas concretas. Sólo analizando la colección de libros en su conjunto y superando las muchas veces artificiales barreras temporales, es posible ver la evolución completa del repertorio. Igualmente necesario es estudiar los libros de polifonía atendiendo al contexto litúrgico e institucional, ambas cosas se han tenido en cuenta para realizar este recorrido sobre los libros de música de la Catedral mexicana, para con ello poder establecer las conexiones, en cuanto a compositores, similitudes litúrgicas, géneros musicales etc., con la música del Viejo Mundo.

De todo lo expuesto hasta aquí, pueden extraerse varias conclusiones de interés. Una de las más inmediatas es que la catedral de México fue un dinámico centro receptor y difusor de repertorios en el siglo XVI. Su archivo contó con numerosos libros de polifonía de procedencia italiana, francesa, flamenca, portuguesa y española, por lo que se acabó convirtiendo en la referencia musical del Virreinato, y uno de los centros musicales más ricos del Nuevo Mundo. Al mismo tiempo, y esto es lo que más interesa para esta tesis, muestra que la actividad musical en las catedrales mexicanas no se

¹⁸¹ LEMMOM, Alfred E. "Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial México". En: *Anuario Musical*, (1978), nº 33, pp. 131-139. Algunos de los tratados conocidos en México aparecen en este trabajo.

desarrolló de espaldas a los avances de la música europea sino que siempre participó de ellos a su manera y en la medida de las posibilidades que el contexto ofrecía.

I.3.3. Europa en la Nueva España; los músicos y su música

A continuación, se estudiará el amplio sentido que tenía la música europea en Nueva España, en esos años agitados de conquista del siglo XVI. Se abordará el estudio del ámbito eclesiástico como representativo de los músicos procedentes del Viejo Mundo, y dentro del entorno eclesiástico se tomará el estudio de la capilla de la catedral de México como referente, como se ha venido haciendo hasta ahora lo largo de toda esta investigación.

El aporte musical europeo, y mayoritariamente español, se manifestó desde un comienzo en América con la música que traían los conquistadores para marcar con sonos marciales sus evoluciones guerreras, así como aquella música que se utilizaba para elevar el espíritu en las ceremonias religiosas¹⁸². Al estilo de los monjes medievales, los religiosos que viajaron al Nuevo Mundo centraron alrededor de la Iglesia el saber hacer musical de América, a la cual hicieron llegar libros que almacenaron en grandes bibliotecas, permitiendo desarrollar el arte musical al mismo grado de perfección que se cultivaba en Europa.

Es común entre los cronistas y viajeros del México virreinal la agradable sorpresa que les causaba la música escuchada en los templos, en los paseos y plazas de ciudades y pueblos. Durante el primer cuarto del siglo XVII, la gente acudía a los Oficios religiosos más por gustar de la música que por devoción, este testimonio aunque se excede de los límites temporales de esta investigación, que finaliza en el siglo XVI, sirve, pues son muy pocos años de diferencia, para dar una idea de cómo era la música de la Nueva España en esta época. Este comentario coincide con otros posteriores de finales del siglos XVIII, con lo cual se puede afirmar que el gusto por los sonidos bien conjuntados y el desarrollo de las formas musicales cultas, junto con otras populares,

¹⁸² CLARO, Samuel. “La música virreinal en el nuevo mundo”..., *Op. cit.*, p. 8.

atrajo desde siempre a los habitantes de los territorios americanos¹⁸³.

Durante el siglo XVI se establece una corriente de influencia de gran vitalidad musical hacia el Nuevo Mundo, especialmente hacia México¹⁸⁴. Esa música de intimidad espiritual, que buscaba el recogimiento y la contemplación, cuyos teóricos como Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo y Francisco Salinas gozaban de prestigio europeo, se hace escuchar en el nuevo ámbito americano con la misma fuerza y grandeza que su tierra de origen¹⁸⁵.

En cuanto a las primeras manifestaciones musicales en el nuevo continente se encuentra en México, ya en 1527, las primeras noticias de actividad musical propia del continente, cuando Fray Juan Caro enseñaba a los indios a cantar leyendo música. Tres años más tarde, ya se mencionó la escuela de Fray Pedro de Gante, considerado el primer maestro de música europea en México, entrenó un coro de indios que cantaba todos los domingos en la Catedral¹⁸⁶. Se tiene constancia que el Cabildo eclesiástico de México se fundó en 1528, pocos años después de la conquista de Hernán Cortés de estas tierras para la Corona de Castilla. Se sabe que antes de 1538 ya habían sido seleccionados algunos músicos para desempeñar las funciones sagradas. En las actas del cabildo el dato que se tiene está fechado en 1538; habla del nombramiento de Juan Juárez¹⁸⁷ para encargarse del maestrazgo de la capilla musical. Se señala además, en 1539, asistencia obligada al organista Antonio Ramos, quien “ha de tañer los domingos y fiestas de guardar, y días de primera dignidad”¹⁸⁸. Igual advertencia se les hace a los demás integrantes del coro, ordenando “que el maestro de capilla y cantores sean

¹⁸³ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, *Op. cit.*, p. 21. Los trabajos de Estrada y Samuel Claro se han tomado como referencia para esta investigación ya que son de los más tempranos y específicos sobre la música virreinal, y en concreto en el virreinato de Nueva España.

¹⁸⁴ Esta época es de crecimiento del Imperio Español, que bajo Felipe II se extiende hasta Filipinas. Explicar cómo se desarrollaron el gusto y la perfección musical en todas estas tierras requeriría estudios prolijos basados en testimonios, algo que se excede por completo a las pretensiones de esta tesis. Sin embargo, es fácil comprender el arraigo de la música cuando se advierte que ésta formaba parte muy especial en la cultura del siglo XVI y que sirvió como instrumento de gran valor para la evangelización de los indios. Ha quedado ya manifiesto que la música fue de las herramientas más útiles de las que se valieron los misioneros en el Nuevo Mundo para la conversión y adoctrinamiento de los indígenas.

¹⁸⁵ CLARO, Samuel. “La música virreinal...”, *Op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. *Lenguaje y tradición en México*. México: El Colegio de Michoacán AC, 1989, pp. 301-302.

¹⁸⁸ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...* *Op. cit.*, p. 25.

obligados a cantar los domingos y fiestas de guardar”¹⁸⁹.

Siguiendo un orden cronológico, como hecho destacado, en 1544 el mismo año que se publicó el primer libro de misas de Cristóbal de Morales, llegó una copia manuscrita de éste a la catedral de Puebla, siendo el documento más antiguo de polifonía que existe en archivos mexicanos¹⁹⁰.

I.3.3.1. Las capillas musicales en Nueva España: el caso de la Catedral de México

De momento sólo es posible afirmar que de forma constante, la capilla catedralicia de la Catedral de México siempre contó con un buen número de músicos extranjeros que ocuparon los mayores cargos de responsabilidad dentro de la estructura musical de la catedral y que conformaron una verdadera colonia.

En 1571 entró en funciones el tercer arzobispo de la Catedral de México, don Pedro de Moya de Contreras, quien sucedió a Fray Juan de Zumárraga (1528-1548) y a Fray Alonso de Montúfar (1551- 1571)¹⁹¹. Contreras fue el primer clérigo secular que ocupó el arzobispado de México, con él hay un cambio, la Iglesia pasa de ser una Iglesia de conquista a una Iglesia establecida, empieza a seguir esas tendencias de secularización en el clero por la que fue marchando lentamente la vida novohispana al igual que en otros dominios españoles. La dinámica del magisterio de capilla constituye un excelente ejemplo de este predominio europeo en los cargos de mayor categoría, sobre todo en los siglos XVI y XVII, hasta 1654 todos los maestros eran españoles peninsulares. El primer compositor nativo, del que se tiene constancia, fue Francisco López Capillas, que ejerció su magisterio en la primera mitad del siglo XVII, es

¹⁸⁹ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos... Op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁰ CLARO, Samuel. “La música virreinal...”, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁹¹ DE SAN ANTÓN, Domingo Francisco. *Annals of His Time: Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin*. James Lockhard, Susan Schroeder, Doris Namala (eds.). Stanford, California: Stanford University Press, 2006, pp. 152-153.

nombrado maestro de capilla en la Catedral de México en 1654¹⁹². La capilla mexicana estuvo regida por maestros de origen europeo durante 238 años, frente apenas 50 que estuvo regentada por maestros nativos. Esta situación contrasta con el panorama que ofrecen otras catedrales hispanoamericanas, como las de Oaxaca y Guadalajara en México, o aún la de Cuzco, en las que mestizos e indios tuvieron un mayor protagonismo que en la de la ciudad de México.

Hasta ahora no se han localizado documentos de las actividades musicales de aquellos personajes, solo se tienen testimonios de su constancia en el desempeño del cargo de maestros de capilla. Se sabe que en 1556 el primero de aquellos maestros fue sustituido por el clérigo presbítero Lázaro del Álamo¹⁹³, que debió de ser un músico con cualidades relevantes pues son muchos los elogios que de continuo se transcriben en los libros hablando de su destreza para manejar las voces.

Sobre todo, es interesante saber lo que compusieron estos músicos y lo que para ser interpretado bajo su dirección se trajo desde las capillas musicales de la vieja Europa. Pero de estas valiosas noticias nos ha privado la historia del cabildo de la Catedral de México, pues en el siglo XVII, atendiendo a la buena marcha de una lograda capilla musical, el cabildo dictó una orden para deshacerse de un buen número de “libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades”¹⁹⁴, libros que se consideraban inservibles por contener música compuesta en “época ya muy remota”¹⁹⁵. Con todo, se puede afirmar que los maestros de capilla anteriores a Lázaro del Álamo, y él mismo, debieron haber producido música, a la cual se refería el cabildo eclesiástico en la orden citada. Las obras destruidas las imaginamos del género contrapuntístico, que era el estilo imperante en el siglo XVI. Esta conjetura está fundada en las composiciones del padre Hernando Franco que sucedió en el magisterio de capilla a Lázaro del Álamo, su obra está escrita con todos los atributos de la música palestriniana.

¹⁹² FICHER, Miguel, FURMAN SCHLEIFER Martha, FURMAN, John M. (eds.). *Latin American classical composers: a biographical dictionary*. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press, 2002, pp. 358, véase también STEVENSON, Robert. “Mexico City Cathedral Music: 1600-1750”. En: *The Americas*, vol.21 (1964), n° 2, pp. 121-122.

¹⁹³ STANFORD, Thomas. “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México”. En: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (1967), n° 18, pp. 235-270.

¹⁹⁴ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Respecto al número de integrantes de la capilla musical, y que era habitual en estos territorios, es muy similar a lo que se encuentra en el Viejo Mundo. En los primeros decenios del siglo XVI el número era muy reducido, de cinco o seis cantores. El 6 de julio de 1557 “el venerable cabildo acordó unánimemente que [en] el coro queden sólo dos tenores, los más que convengan, así lo acordaron y mandaron”¹⁹⁶, de donde resulta que la capilla debió haber tenido tantas voces graves y quizá una o dos intermedias, además de mozos de coro reforzados por los «falsetones»¹⁹⁷, como era la costumbre. En las primeras décadas de la capilla musical, las disposiciones que la regían eran las que iban exigiendo los problemas del día a día. No se conoce con exactitud un código elaborado para regir la conducta de los músicos. Sí hay uno que afecta a las dignidades del cabildo: *Orden que se debe observar en el coro, prescrito por el ilustrísimo Sr. Fray Alonso de Montufar*, publicado en 1570¹⁹⁸. Los músicos, por lo que se deduce de las actas del cabildo, se atenían a normas fijadas por la costumbre.

En la época virreinal era de suma importancia el nombramiento del maestro de capilla de la Catedral de México sobre todo por ser la catedral de la capital del Virreinato. El trabajo del maestro de capilla no estaba circunscrito musicalmente a crear e interpretar la música eclesiástica, su radio de acción se extendía al campo de la música popular, obligándose al maestro a crear y dar a conocer composiciones que por su corte y texto se diferenciaban de las usadas en las funciones sacras. Piezas como villancicos, xácaras, chazonetas, versillos, etc., constituían el entretenimiento para los que escuchaban con regocijo religioso y popular. Algo que no admitía la música sacra o dedicada al desempeño del culto prefijado en los cánones de la iglesia católica.

Desde que se integró el coro de la Catedral de México en 1530, hasta la primera mitad del siglo XVII, el estatuto para la oposición al puesto de director de coro o maestro de capilla no fue aplicado, no obstante el cabildo se estableció desde un principio y empezó a regir todas las actividades extralitúrgicas de acuerdo con las normas seguidas en la Catedral de Sevilla. El desempeño del cargo de maestro estaba destinado a los mejores músicos, no era una plaza para luego promocionar a otra, como

¹⁹⁶ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁷ ADORNO, Theodor W. “The Religious Medium”. En: *Religion and media*. Hent de Vries, Samuel Weber (eds.). Stanford, California: Stanford University Press, 2001, pp. 531-554. «Falsetones» eran los hombres castrados en la infancia para que conservaran su timbre de voz agudo.

¹⁹⁸ DE MONTÚFAR, Alonso. *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana, 1570*. José Porrúa Turanzas (ed.). Madrid: Porrúa Turanzas, 1984, pp. 33-67.

puede observarse si se estudia detalladamente la carrera musical de todos los maestros de la época virreinal (desde 1536-1823). Con lo cual, se puede afirmar que ésta era una plaza para jubilarse, la mejor a la que podía aspirar un músico del virreinato, al igual que ocurría en las capillas de las catedrales españolas, se ve aquí otra exportación del modelo musical peninsular a las colonias.

Se expone a continuación en la tabla 7 los maestros de capilla que ocuparon este puesto en el periodo al que se circunscribe esta tesis.

Tabla 7: Maestros de capilla de la Catedral de México durante el siglo XVI¹⁹⁹		
Nombre	Años de magisterio	Cargo/Procedencia
Desconocido	1536-1539	Desconocido
Juan Xuárez (Juárez)	1539-1548	Canónico/Catedral de México
Cristóbal de San Martín	1548-1556?	Desconocida
Lázaro del Álamo	1556-1570	Cantor/ Catedral de México
Juan de Victoria	1570-1574	Maestro de Capilla/ Catedral de Puebla
Hernando Franco	1575-1585	Maestro de Capilla/Catedral de Guatemala
Juan Hernández	1586-ca. 1620	Cantor/Catedral de México

Todos los maestros de capilla que aquí aparecen son de origen español peninsular. Hasta 1654, con Francisco López Capillas no hay maestro de origen criollo, así como tampoco hay ninguno de origen extranjero (no español) hasta el siglo XVIII, el primero de ellos será Domingo Dutra Andrade²⁰⁰, de origen portugués.

Como se sabe la Catedral del México venía afirmándose como sede independiente desde su fundación en 1528, hasta que dejó de ser sufragánea de la de Sevilla en 1547. Es a partir de esta época, con el arzobispo Moya de Contreras, cuando

¹⁹⁹ Tabla elaborada con datos de ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, Op. cit., pp. 63-80.

²⁰⁰ NOEL, Michael. *Renaissance and Baroque characteristics in four choral villancicos of Manuel de Sumaya: analysis and performance editions*. Texas: Texas University Press, 2002, pp. 57-58.

se tienen noticias más firmes sobre la actividad de la capilla musical. La catedral tuvo maestros de capilla seguramente desde su fundación pero es sólo hasta 1538-39 que se tiene noticias del nombre de uno de ellos, Juan Xuárez (Juárez), como se ha expuesto en la tabla 7.

También se apuntaba que en 1556 apareció Lázaro del Álamo, quien tuvo algunas dificultades en el desempeño de su cargo, lo que lo llevó a renunciar dos veces y que sólo por instancia del arzobispo Montúfar regresó a dirigir el coro. Referencias a las grandes cualidades musicales de este maestro es lo que ha quedado, muy pocas alusiones a su obra, de la que no se conserva nada, a diferencia de lo que ocurre con Hernando Franco, contemporáneo al tercer arzobispo de México, Pedro Moya, con el que hubo un cambio sustancial en la concepción del funcionamiento de la Iglesia.

I.3.3.2. La música de Hernando Franco en México

Se tomará el estudio de la figura y la obra del padre Hernando Franco como referencia ya que es uno de los grandes músicos del siglo XVI en el virreinato de Nueva España, el más representativo como compositor procedente de Europa, de España concretamente. Además es un músico que ejerció en distintos países antes de llegar a México, con una tradición arraigada en los grandes compositores de la polifonía española y de los pocos de los que se tiene buen conocimiento de su obra.

La información más conocida sobre él está dispersa en publicaciones de diversos estudiosos²⁰¹. El músico nació en 1532 en la región española de Extremadura (cercana a Portugal), aunque hay contradicciones sobre la localidad exacta en la que vio la luz. Hernando Franco se formó musicalmente en la Catedral de Segovia (1542-49), donde fue infante de coro y probablemente discípulo de los maestros de capilla Jerónimo de Espinar y Bartolomé de Olaso. Entre sus compañeros en la capilla de música de la

²⁰¹ GEMBERO USTÁRROZ, María. “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México...”, *Op. cit.*, p. 276. La bibliografía sobre los estudios realizados sobre Hernando Franco aparece recopilada en la nota 3 de este trabajo.

catedral segoviana estuvieron los hermanos Lázaro y Jerónimo del Álamo. Hasta fechas recientes, se desconocía la trayectoria de Hernando Franco durante los años 1549-70, es decir, desde que el músico dejó Segovia hasta que fue documentado como maestro de capilla en las catedrales de Guatemala (1570-74)²⁰² y Ciudad de México (1575-85), en esta última localidad murió el 28 de noviembre de 1585²⁰³. Algunos datos nuevos sobre el paso del compositor por Portugal, Santo Domingo y Cuba (ca. 1561- ca. 1564) fueron publicados por primera vez en un artículo de María Gembero²⁰⁴, aunque se carece de un catálogo completo y sistemático de la producción de Franco, que está entre las más tempranas muestras de polifonía hispánica conservadas en América. Las ediciones parciales que se han hecho de la misma revelan su interés y gran calidad, hay investigaciones que localizaron en septiembre de 2002 en la Catedral de México un libro manuscrito con treinta y seis obras polifónicas de Hernando Franco hasta entonces desconocidas; este hallazgo ha duplicado la producción conservada del compositor²⁰⁵.

El padre Hernando Franco trabajó en territorios de lo que hoy son siete naciones diferentes: España, Portugal, República Dominicana, Cuba, Guatemala, El Salvador y México. Su labor en Guatemala como cura en pueblos de españoles e indios le permitió contactar directamente con la compleja problemática de la colonización hispana en América. La excelente labor de Hernando Franco como músico y eclesiástico propició sus buenas relaciones con la élite colonial, que se plasmaron en el apoyo que durante años le dio Bernardino de Villalpando (sucesivamente Obispo de Cuba y Guatemala)²⁰⁶ y en las favorables declaraciones que sobre él hicieron Pedro de Liébana, «chantre» de la Catedral de Guatemala, y otros cualificados miembros de la administración española.

²⁰² SNOW, Robert J. (ed.). *A New-world collection of polyphony for Holy Week and the Salve service: Guatemala City, Cathedral Archive, music MS 4*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 25-40. Snow documenta la presencia de Hernando Franco en Guatemala desde 1570. Hay informaciones que indican que el músico llegó a Guatemala probablemente ya en 1564 y fue maestro de capilla de su Catedral desde ca. 1569.

²⁰³ STEVENSON, Robert, "Music in Mexico: a historical...", *Op. cit.* p. 167, nota 12 (cita a su vez a ESTRADA, Jesús. "Clásicos de Nueva España: ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México". En: *Schola Cantorum. Revista Sacro-Musical*, (1945), nº 101, pp. 515-555).

²⁰⁴ GEMBERO USTÁRROZ, María. "Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo...", *Op. cit.*, pp. 3-33.

²⁰⁵ MARÍN LÓPEZ, Javier. "Cinco nuevos libros de polifonía...", *Op. cit.*, pp. 1073-1094. Se trata del manuscrito México 11, que contiene treinta y seis obras de Hernando Franco, una de Francisco Guerrero y siete anónimos, según consta en el Anexo II de dicho trabajo, pp. 1092-1093. Las obras de Franco conocidas anteriormente eran treinta y cuatro (según el listado publicado por Stevenson, "Mexico City Cathedral...", *Op. cit.*, p. 156), repartidas en los archivos de las catedrales de México, Puebla y Guatemala, entre otros.

²⁰⁶ DE REMESAL, Antonio. *Historia general de las Indias Occidentales, y particular de la gobernacion de Chiapas y Guatemala*. México: Porrúa, 1988, pp. 115-122.

La documentación analizada sobre Hernando Franco muestra la importancia que el conocimiento de las lenguas indígenas tenía para la promoción de los eclesiásticos en territorio latinoamericano, un hecho con el que tuvieron que convivir muchos músicos del Nuevo Mundo en el siglo XVI. El caso de este compositor es una prueba clara de que no es posible entender la historia musical hispanoamericana de la época colonial desde la perspectiva de un solo país o de un solo continente.

Del padre Hernando Franco se conserva una cincuentena de obras en las catedrales de México, Puebla y Guatemala, así como en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, Estado de México, y en la Biblioteca Newberry de Chicago, Illinois.²⁰⁷ Se ha publicado un volumen con obras del maestro con estudios de su obra realizados por Juan Manuel Lara²⁰⁸. Este primer volumen contiene: dos versiones de la antifona *Asperges me*, el motete *Vidi Aquam*, tres Misas «breves» con solo Kyrie, *Sanctus* y *Agnus Dei*, cuatro himnos para «el tiempo de pasión»: *Vexilla Regis* (2 versiones), *Arbor decora et fulgida*, y *O Redemptor*, una Lamentación, la antifona *Christus Factus est*, el salmo *Miserere mei, Deus*, el motete *Surrexit Dominus vere*, tres himnos con los textos *Salutis humanae Sator*, *Quicumque Christum Quaeritis* y *Ut Queant laxis*. El apéndice incluye dos salmos encontrados en la Catedral de Puebla que no tienen textos.

Franco escribió además dos himnos a la Virgen en idioma náhuatl, que constituyen un importante documento en la historia mexicana por ser las composiciones más antiguas que utilizaron textos en idioma indígena del continente²⁰⁹. La música del maestro Hernando Franco puede ser catalogada como la representación auténtica del arte musical del México del siglo XVI, pues en ella culminan las posibilidades de creación dentro de un estilo acabado. La obra de Franco, pertenece al género vocal, de acuerdo con la tradición seguida por la iglesia católica en aquella época, tradición que era practicada por todos los polifonistas europeos desde siglos anteriores y trasplantada a

²⁰⁷ GRANDELA DEL RIO, Inés. “Hernando Franco (1532-1585): Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (trans.), Tesoro de la Música Polifónica en México, IX”. En: *Revista musical chilena*, vol.53 (enero 1999), n° 191, pp.114-115. La autora realiza un análisis sobre la transcripción de la obra de Hernando Franco realizada por Juan Manuel Lara Cárdenas.

²⁰⁸ LARA CÁRDENAS, Juan Manuel (ed.). *Hernando Franco (1532-1585)...*, Op. cit., 1997.

²⁰⁹ CLARO, Samuel. “La música virreinal...”, Op. cit. p. 10.

México por los primeros pobladores españoles que llegaron a tierras de Anáhuac²¹⁰.

Entrando en el estilo de sus composiciones se puede apreciar que la música de Hernando Franco se conecta con el estilo polifónico franco-flamenco, con influencias de compositores como Heinrich Isaac, Alexander Agrícola, Josquin des Prèz y Jacob Obrecht, cuya música se tocaba en la catedral de Segovia. Más directa fue la influencia de compositores españoles como Cristóbal Morales, Pedro y Francisco Guerrero y Bartolomé de Escobedo.

La obra religiosa de Franco incluye misas, motetes, salmos, himnos, responsorios, salves y *magnificats*, escritos a cuatro, cinco y seis voces. La materia prima para sus obras, como para las de todos los compositores de música religiosa de su época, es el canto litúrgico monódico, por lo que su pensamiento musical se adecua a los modos eclesiásticos medievales, resultando una música esencialmente diatónica, de estilo austero y sobria expresividad²¹¹.

Durante el ejercicio del padre Franco, en el año 1582, año siguiente a su nombramiento como racionero, la capilla musical se reintegró nuevamente tras pasar un momento en que la situación fue penosa para la catedral y para los músicos, se produjo una especie de huelga entre los músicos, que se negaron a asistir al coro que llamaron de «gargantas calladas»²¹², propiciada por una orden del 6 de julio en la cual el cabildo ordenaba que los sueldos de los influyentes del coro se rebajaran a la mitad ya que consideraban que estos salarios y gastos que los cantores o ministriles (o tañedores de instrumentos) sobrepasaban la cantidad de la renta de dicha catedral. Durante todo este periodo con los músicos de la capilla en estas condiciones se deslucía el culto, algo que era de gran importancia en una ciudad como México en estos días en los que muchas de actividades tenían por escenario la Catedral como centro de vida religiosa, y por supuesto la religión era esencial en la vida diaria de una comunidad que esas fechas se estaba formando. Tras meses de acuerdos y con la intervención del arzobispo con una carta de súplica al cabildo para solucionar la cuestión se solucionó el problema y la capilla musical volvió a resonar en la catedral con el padre Franco a la cabeza. Se

²¹⁰ ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, Op. cit., p. 80.

²¹¹ GUERRERO CABANILLAS, Víctor. “Hernando Franco (1532-1585), músico polifónico renacentista”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, (2015), nº 23, pp. 49-102.

²¹² ESTRADA, Jesús. *Música y músicos...*, Op. cit., p. 80.

cantaron de nuevo cantos litúrgicos, alegrando el coro y dando resplandor al culto como lo pedía el tercer arzobispo Pedro Moya de Contreras.

Esta alegría y esplendor en el culto no era sólo exigida por la autoridad eclesiástica, en este caso el arzobispo, máximo representante, sino que en estos años, finales del siglo XVI, era ya una exigencia del medio, en el cual había ejecutantes y escuchas que demandaban calidad y no sólo resplandores efímeros en el arte.

En el virreinato de la Nueva España existieron músicos ilustres en la segunda mitad del siglo XVI, los cuales transmitieron a los habitantes de México las técnicas musicales europeas, ya fuese en el campo de «tañer instrumentos», el canto ya en la composición. Se sabe que ellos practicaban diversas prácticas, las que usaban para satisfacer sus propias necesidades como músicos, sirviendo como músicos profesionales en fiestas, saraos, serenatas, etc., contratados por algún pudiente que quería hacerse notable en la ciudad, ya fuese por algún general con afán de prestigio, ya por el deseo de cortejar a alguna bella dama que vivía en la capital, que cada vez presentaba más complicaciones y exigencias para hacerse valer como persona de prestigio.

Entre los músicos destacados del momento se encuentran Diego de Risueño, español llegado a México y otros que residían en la capital de Nueva España como fueron Martín Núñez, Juan B. de Torres, Manuel Rodríguez, Bartolomé de Luna, Julián Hurtado de Mendoza, Francisco Cobarrubias, Miguel de los Reyes, Bartolomé de Soyavedra y Pedro Rivas, este último «tocador» de sacabuche²¹³. Este núcleo de artistas giraba en torno a Hernando Franco. Alrededor del maestro se unieron los músicos citados, ya fuera por tener a una parte de éstos bajo su dirección como ministriles del coro, o por estar unidos a ellos por distintos vínculos musicales, aunque no sirvieran en la catedral, el hecho es que en compañía de todos ellos llevaban la alegría a las fiestas que a menudo se improvisaban, y en las que participaba cada músico con su especialidad.

Respecto a la música de estos festejos, se presumen nocturnos, que se ejecutaban por las estrechas y oscuras calles de México, quizá acompañando al cantante con la vihuela, el arpa o el sacabuche, nada podemos opinar con seguridad debido a la

²¹³ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Los americanos en las órdenes nobiliarias, vol.I*. Madrid: CSIC-CSIC, 1993, pp. 440-441.

inexistencia de fuentes documentales. Se puede conjeturar comparando con los datos que se tienen de fiestas similares en la España del siglo de Oro, que se escucharía alguna tonada hispana como la chacona, la seguidilla, el fandango, etc. que traídas por músicos españoles y aprendidas por los criollos sonaban por las calles mexicanas. Bajo el ministerio de Hernando Franco la música catedralicia alcanzó su apogeo, gracias a nuevas contrataciones de músicos y una importante cantidad de composiciones que enriquecieron el archivo catedralicio.

Con el estudio de la obra de Hernando Franco, tomado como ejemplo y representante de la polifonía vocal del virreinato de la Nueva España queda ilustrado que el modelo musical, las tradiciones compositivas, estructura de las capillas y demás hábitos musicales fueron idénticos o con muy pocas variaciones entre la Vieja Europa y el primer siglo de la América Colonial.

Se tiene constancia de que las obras de los grandes polifonistas españoles como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, llegaron a Nueva España, casi al mismo tiempo que los impresores las daban a conocer al mundo europeo. Los repertorios de las catedrales de Sevilla y Toledo se copiaban en su integridad para las catedrales americanas equivalentes de las ciudades de México y Puebla y se difundieron ampliamente en el resto del continente²¹⁴.

Nunca tanto como durante los primeros cien años de la colonia se favoreció el arte musical en México, por medio de una íntima conexión con Europa y en nuestro caso fundamentalmente con España, que pasaba por un período de máximo esplendor cultural y musical. En la Catedral de México se escuchaban las obras de maestros europeos y las de aquellos españoles que habían pasado al Nuevo Mundo, ya fuera contratados o atraídos por las enormes posibilidades que ofrecían metrópolis como México sobre todo, como hemos analizado anteriormente, pero también Bogotá, Lima, La Plata o Cuzco.

Aunque todo lo dicho hasta aquí pertenece casi exclusivamente al ámbito catedralicio, puesto que es sobre el que más datos y estudios se han realizado, sirve

²¹⁴ CLARO, Samuel. “La música virreinal...”, *Op. cit.*, p. 9.

como referencia para plantear el poder extrapolar las conclusiones a las que se han llegado a cualquier otro ámbito musical culto de este periodo de la época colonial en territorios mexicanos, donde la información y documentación que se tiene es muy escasa o nula en algunas ocasiones.

La preponderancia de la música y los músicos europeos, así como los usos y costumbres musicales, fue un hecho decisivo para el desarrollo que tendría la música en el Nuevo Mundo, sobre todo en el primer siglo del Virreinato de la Nueva España, periodo de estudio de esta tesis. La música novohispana, como ha quedado constancia a lo largo de este capítulo, fue realmente una réplica de la música de la Península Ibérica del momento, de la que tomó repertorios y prácticas musicales.

Capítulo II: La muerte como símbolo en la Monarquía Hispana: espacios de poder, música, ritos y ceremonias

En este segundo capítulo se establecerán dos de los ámbitos de estudio donde se mueve esta investigación; el ceremonial funerario y la capilla musical. Las necesidades de consolidación y representación del poder son directamente proporcionales a lo prominente que sea la posición de poder que se ostenta o se pretenda ostentar. Desde esta perspectiva, se observa que de todas las entidades políticas existentes en la Edad Moderna, ninguna podía estar más necesitada que la monarquía en disponer de unos amplios recursos de propaganda y representación puestos al servicio de sus objetivos de poder. En esta tesis el objetivo principal es desentrañar qué papel jugó en este entramado de transmisión y exaltación del poder monárquico la música empleada en las exequias de los reyes, en concreto las celebradas en México por el Emperador Carlos V, que instauró la dinastía de los Austrias en la Península Ibérica y sus territorios en el Nuevo Mundo.

El alejamiento entre la figura máxima que representaba la monarquía, que era el Rey, y la base social de su sustento que era el pueblo, hacía que se hiciese indispensable todo un conjunto de instrumentos de representación, que favoreciese un cierto efecto de omnipresencia, además había que añadir la dificultad de la amplitud y la distancia de todos los territorios ligados a la Monarquía Hispánica. A este efecto de omnipresencia,

había que unirle la exigencia de aparentar, como mínimo, tanto poder como el que en realidad se tenía, y si era posible, tanto poder como el que se quería tener. Había que elaborar mecanismos de control sobre la sociedad. La monarquía necesitaba formas específicas de representación de poder y establecer lazos de lealtad con los distintos estamentos políticos y con el pueblo, con sus súbditos, y se verá que la música tuvo un importante papel en todo este entramado.

Como fenómeno común de muchas monarquías, se advierte que al final de la Edad Media se desarrolla una «conciencia simbólica», es decir, la voluntad de crear símbolos o signos de identificación que se asocien automáticamente al ejercicio de poder, que creen la imagen del poder regio, que por ello sean aceptados como sujetos de lealtad en sí mismos²¹⁵.

El final de la Edad Media y el comienzo de Edad Moderna, donde se enmarca esta investigación, se caracteriza por una fuerte tendencia a la «ceremonialización de la vida política». A lo largo del siglo XVI se produce un cambio de paradigma entre Carlos V que es un «rey exhibido»²¹⁶, que valora la ceremonia política como una dimensión de primer orden de cara a respaldar sus pretensiones políticas, frente a su hijo Felipe II que es un «rey oculto», que no encuentra en la ceremonia política un factor relevante para la definición de su propio poder real, y se refugia en las ceremonias religiosas, un rey que apostó por el recogimiento, la devoción y el culto a la muerte, como se observa en su importante papel en la construcción de El Escorial.

En esta época la ciudad poco a poco se convierte en protagonista en este proceso de exteriorización del poder real, y de las ceremonias asociadas a este proceso. No sólo como escenario ceremonial, sino como participante multitudinaria de la ceremonia en sí, tanto a través de los representantes del poder local, como del conjunto de su población que en presencia de los Monarcas actúa como una especie de representación ocasional del reino. Si como se ha dicho, la ciudad se convierte cada vez más en un escenario relevante de apología de la Monarquía, el escenario natural e inmediato de propaganda y

²¹⁵ NIETO, José Manuel. *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid: Dykinson, 1999, pp. 44-46.

²¹⁶ NIETO, José Manuel. “Del rey oculto al rey exhibido: un síntoma de las transformaciones políticas en la Castilla bajomedieval”. En: *Medievalismo. Boletín de estudios de la Sociedad Española de Estudios Medievales* (1992), nº 2, pp. 5-27.

exhibición del poder real es la Corte, de hecho se puede hablar casi de una simbiosis o que ella misma forma parte de la propia imagen de la realeza. La Corte es un espacio controlado y regulado, sometido a unas normas concretas y muy precisas que favorecen los objetivos propios de una representación del poder regio acorde con sus pretensiones de soberanía. A este conjunto de normas es lo que se llama «etiqueta cortesana», este capítulo se centra en las «etiquetas funerarias», con igualmente las mismas pretensiones de mantener esa imagen de poder en el momento de la muerte del Rey, y en cómo se origina y gestiona.

En el proceso de enriquecimiento del ceremonial, enfocado a la práctica de representación del poder, se observa la presencia de una importante dimensión litúrgica en su desarrollo, algo que viene desde la época de los Reyes Católicos, seguramente por la fuerte efervescencia religiosa que se produjo durante su reinado. Dentro de todo el aparato litúrgico que rodea estos ceremoniales, el centro de estudio será toda la liturgia que rodea la muerte, y la música en ella empleada.

II.1. El ceremonial funerario como ritual de poder en Europa y Nueva España en el siglo XVI

El estudio de la muerte en el siglo XVI es una de las maneras para indagar sobre la imagen del poder de la monarquía de los Austrias, aún así la imagen real es común entre los distintos estados europeos en esta época y en sus correspondientes colonias, como en Nueva España. España inicia en el siglo XVI una fusión de dos formas de entender la representación monárquica, la sobriedad de los Trastámara con el lujo simbólico de los Habsburgo que se inicia con el reinado de Carlos V. Atribuir a los Reyes Católicos y sobre todo a los primeros reyes de la Casa de Austria la creación del estado moderno en España e Hispanoamérica, es algo que ya está consolidado como lugar común dentro de la historiografía. Se ha centrado muchas veces el estudio de esta institución desde el derecho, la legislación y la burocracia, sin embargo se ha prestado menos atención al ceremonial de la corte, a sus emblemas, su simbología que sirvieron como medios de inculturación tanto en la Península como en el virreinato novohispano.

Menos atención se ha prestado todavía a todo el aparato funerario asociado a la Corte, y al Rey, a las exequias de reyes, como se trata de indagar en esta tesis. Exequias que en época de los Austrias, fueron empleadas igualmente para elaborar las imágenes de la Monarquía en España y en sus virreinos, en nuestro caso el de Nueva España²¹⁷.

Los ritos funerarios a lo largo de la historia occidental se pueden considerar como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y sus culturas al promover la cohesión grupal requerida para solucionar el problema planteado por la vida terrena del ser humano y la angustia que en él genera su destino después de la muerte. Se ritualiza el acto de morir para hacerlo más comprensible, así como para regular las relaciones de los grupos que intervienen en dicho acto. En consecuencia, los rituales funerarios actúan como estrategias para reforzar el sentido de supervivencia social y ayudar a los individuos a entender su relación no sólo consigo mismo, sino también con sus semejantes y con el mundo que está a su alrededor²¹⁸.

En esta tesis además de analizar los ritos o ceremonias funerarias como un acto social y cultural, también se estudiarán cómo se utilizaron éstos como instrumento de propaganda del poder real de la Monarquía Hispánica, es decir, rastrear cómo sirvieron utilizados como un instrumento más de exaltación de la Monarquía. Y dentro de este entramado ceremonial el papel que tuvo la música.

Durante el siglo XVI, la muerte de un Monarca o de un miembro de la familia real ponía en marcha todo un aparato de propaganda política e ideológica funeraria; cortejos luctuosos, pompas fúnebres, catafalcos efímeros y tumbas conmemorativas. También previo a todo este ritual había todo tipo de preparativos sobre el cuerpo del difunto. En esos momentos es cuando se tenía en cuenta todos los tratados como los del *ars moriendi*²¹⁹ para prepararles en su tránsito. Ser certificaba la muerte con una

²¹⁷ CÁRDENAS, Salvador. "A Rey muerto, rey puesto. Imágenes del derecho y del Estado en las exequias reales en Nueva España (1558-1700)". En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo (eds.). México: El Colegio de Michoacán AC, 2002, pp. 167-181.

²¹⁸ TORRES, Delci. "Los rituales funerarios como estrategias simbólicas...", *Op. cit.*, pp. 107-118.

²¹⁹ MARTÍNEZ GIL, Fernando. *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 135-140. *Ars moriendi* (El arte de bien morir), es un texto del siglo XV, se trata de una especie de guía destinada a mostrar las prácticas, los rezos y las actitudes que debían adoptar el enfermo, sus familiares y el sacerdote llamado para atender espiritualmente al moribundo.

inspección del cadáver, a veces se exponía públicamente e incluso se hacían retratos²²⁰.

La emblemática de los monumentos funerarios, no puede entenderse al margen de todo el ceremonial del que formaban parte; el pregón de la muerte del Rey o de la Reina, el patrocinio y realización del túmulo, sermones, responsos, pésames, cortejos fúnebres y las celebraciones religiosas. Sin embargo, su reconstrucción histórica resulta en ocasiones complicada debido a que la información está muy fragmentada, también es difícil el estudio de las fuentes, e incluso encontrarlas, sobre todo en el tema de la reconstrucción musical de las ceremonias funerarias. Los impresos que recogen estos actos funerarios en ocasiones contienen descripciones detalladas del protocolo y la ceremonia. Otras veces sólo se encuentran sermones que suelen llevar el título de «oración fúnebre», o incluso en ocasiones aparecen con distintos nombres, como «Sermón Epidítico», «*Tragica Declamatio*», o «Panegírico Gratulatorio»²²¹.

II.1.1. El ritual funerario en España

El personaje regio es un ser único y representativo, y su muerte, por tanto, no es una muerte cualquiera. El Rey a pesar de la construcción de su imagen aúlica no deja de ser de carne y hueso, y en su física carnalidad personifica la soberanía. Su fallecimiento crea un estado de fragilidad e incertidumbre, se pone en riesgo la perennidad del Estado. Por ello, fue tan importante hacer un ritual justo después de su muerte y en ese ritual hacer notar visualmente la continuidad de su monarquía, y la doble naturaleza del Rey: física, el «cuerpo simple» que es mortal, y su naturaleza simbólica, «cuerpo político» que no muere nunca. Esta teoría de los «dos cuerpos del Rey», desarrollada por Kantorowicz²²² todavía sigue siendo una guía sólida e importante para comprender los rituales funerarios de las cortes europeas del Antiguo Régimen.

²²⁰ RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada. “Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica”. En: *Potestas*, (2012), nº 5, pp. 155-191.

²²¹ CÁRDENAS, Salvador. “A Rey muerto, rey puesto...”, *Op. cit.*, pp. 167-181.

²²² KANTOROWICZ, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: AKAL, 2012, pp. 37-40.

La dinastía de las Austrias se rigió durante el Renacimiento y el Barroco por la idea de la *Pietas Austriaca*²²³, es decir, que su vínculo con la religión no se ceñía sólo a su ciclo vital, sino también a su muerte. Por ello la dinastía de los Habsburgo y como consecuencia la corte española y de sus virreinos, imbuidas de una religiosidad católica muy profunda, rechazaban determinadas manifestaciones en torno al cuerpo agónico o muerto del Monarca, considerando que no mostraban la humildad cristiana debida. Cuando el Rey o el Emperador notaban que iban a morir, se seguían al punto las indicaciones de los tratados sobre la buena muerte. Se administraban los sacramentos y después se aislaba para que no cayese en pecado con el trato hacia personas terrenas. Por ello, antes de la extremaunción debía despedirse de su familia. A la espera de su tránsito, su cuerpo era rodeado con medallas e imágenes sagradas que concedían indulgencia y se le facilitaba un crucifijo, para que lo sostuviera en la mano o lo besara, así como una vela, símbolo de la luz de la fe. Algunos miembros de la Casa de Austria pidieron ser enterrados con el manto de la Orden Teutónica, y sólo algunas mujeres se enterraron con hábito religioso²²⁴.

La muerte de un Monarca producía una respuesta en la que se desarrollaba un fuerte aparato ritual, acompañado por una rica cultura de artefactos visuales, esto implicaba a las dos naturalezas regias de las que se habló anteriormente. Para su naturaleza física comenzaba el proceso de preparación de sus restos, que culminaba con el entierro físico. Tiempo después, incluso a veces meses, tenían lugar las ceremonias funerarias, toda la pompa en torno a su naturaleza simbólica; las exequias reales. Era en ese momento donde realmente se producía el máximo despliegue para mostrar la magnificencia regia. Esta dilación en el tiempo de los funerales y determinados rituales permitía que no hubiera huecos, grietas que creasen inestabilidad social, política o emocional. Era el periodo ritualizado de la muerte, que en algunas cortes trataba de ser disimulado de un modo que a día de hoy desde un punto de vista anacrónico puede

²²³ CORETH, Anna. *Pietas Austriaca*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004, pp. 20-35. Muchos Habsburgo eran conocidos por su piedad y su devoción a la Iglesia Católica, por lo que casi se podría hablar de una característica que se heredaba de generación en generación. La «*Pietas Austriaca*», refiriéndose no a Austria como concepto geopolítico, sino a la Casa de Austria, se propagó al largo de la Edad Moderna como la virtud más fundamental de la dinastía de los Habsburgo. Véase también, JOHNSTON GORDON, Rona. "Between Bishop and Prince: Monasteries and Authority in Austria in the Late Sixteenth Century". En: *Communities of devotion: religious orders and society in East Central Europe, 1450-1800*. Maria Crăciun, Elaine Fulton (eds.). Burlington: Ashgate 2011, pp. 153-171.

²²⁴ VARELA, Javier. *La muerte del rey...*, *Op. cit.*, p. 77.

llamar la atención o no parecer adecuado²²⁵. La ritualidad en torno al Rey en su agonía o ya fallecido tenía otra motivación principal, y era manifestar cómo la actuación y sus virtudes demostradas en los últimos momentos de su vida, es decir, su buena muerte, le aseguraban su ingreso en la Gloria, y a partir de ahí la veneración de su memoria, como ejemplo para sus sucesores.

Cabe destacar el hecho que se dio durante el Renacimiento en algunas cortes europeas de un ritual singular en torno a la imagen fúnebre del Monarca. Se trata del uso de una efigie o maniquí que sustituyera al cadáver. Diversos factores, entre ellos a veces la muerte lejana y sobre todo la progresiva complejidad del ritual de la exposición del Rey muerto, hicieron necesario que el cadáver fuera ocultado y que su cuerpo tuviera que ser sustituido por un simulacro. Así se realizaban falsas efigies en madera, cuero o cera para sustituir al cuerpo del difunto. Esto se hacía sobre todo en las cortes inglesas y francesas, donde la efigie sustituía al cadáver en los rituales que tenían lugar en torno al lecho mortuario y en la posterior procesión fúnebre, menos frecuente lo fue en la Monarquía Hispánica²²⁶.

En el caso de la corte española, una vez ocurrida la muerte, el cuerpo permanecía en la cama de su habitación durante un día completo y rápidamente se cerraba su ataúd, para comprobar su identidad después, a través de una pequeña ventanilla en el féretro. La práctica del embalsamamiento se abandonó a finales de la Edad Media y no se recuperó en la corte española hasta la muerte de Felipe IV, en 1665²²⁷. La representación del monarca hispánico en los funerales oficiales se ciñó a sus símbolos regios y a las imágenes y emblemas contenidos en el catafalco, nunca con simulacros. Asimismo los monumentos funerarios hispánicos no muestran el cuerpo del Rey cadáver, o bien lo exhiben dormido, como es el caso de la Capilla Real en Granada²²⁸, o bien orantes, como el caso de los monumentos de Pompeo Leoni en El Escorial.

²²⁵ LLEWELLYN, Nigel. *Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500-c. 1800*. London: Reaktion books, 2013, pp. 73-84.

²²⁶ GALLEGO, Julián. "Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria". En: *Goya: Revista de arte*, (1985), nº 187-188, pp. 120-125.

²²⁷ MARTÍN, Francisco. *La política internacional de Felipe IV*. Buenos Aires: Libros en red, 2003, pp. 354-359.

²²⁸ GARRIDO ARANDA, Antonio. *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias, siglo XVI*. Sevilla: CSIC, 1979, pp. 78-91.

Se aprecia que cada corte generó sus propio ritual y a raíz de sus propias imágenes del cadáver del Rey, como testimonios de una serie de necesidades. Una primera necesidad era la de notificar la muerte para dejar clara la sucesión o el establecimiento de un nuevo gobierno. La costumbre de exponer al Monarca investido en ropajes regios y la «regalía»²²⁹ entre uno y siete días, nació a partir de la necesidad de poder ser observado por la Corte, y de este modo testificar su muerte sin ninguna duda para garantizar la legitimidad de su sucesor²³⁰. Esta exposición del difunto se produce en un contexto de ritual religioso que pretende garantizar su paso a los cielos, con Oficios de Difuntos, Misas, bendiciones y demás ceremonias. A partir de ahí se realizan imágenes que recogen el momento del óbito y la parafernalia de la exposición del cadáver, para guardar también un testimonio de la buena muerte del Rey.

Otra necesidad ritual fue la de poder llevar a cabo exequias de forma satisfactoria cuando la muerte había tenido lugar en un territorio lejano, como en nuestro caso en Nueva España, de tal modo que el cadáver era introducido en un ataúd, transportado y enterrado en cuanto se pudiera, mientras que para los funerales, y honras fúnebres oficiales era sustituido mediante diversos elementos o recursos representativos.

Se observa un cambio de rumbo a lo largo del siglo XVI, desde el inicio de la formación de la etiqueta funeraria de la casa de Austria, que empieza con Carlos V adoptando en un principio la etiqueta borgoñona, hasta ir dándole forma castellana. Igualmente hay un cambio desde la tradición de considerar Granada como tumba de los Reyes, iniciada con los Reyes Católicos a ir cambiando y llevando los enterramientos hacia el centro de la Península; Granada, después Yuste y por último el Escorial. Hay una actividad constructiva de una nueva dinastía, los Austrias, que habían fijado su preferencia en el centro de España. También hay un cambio de estilo, de un Rey que viaja, Carlos V, a otro sedentario como es Felipe II. Carlos V, siguió conservando el plan de los Reyes Católicos de mantener la Capilla Real de Granada como panteón, como el

²²⁹ *Diccionario de Autoridades* - Tomo V (1737), <http://web.frl.es/DA.html>, [consultado diciembre 2016], REGALIA. s. f. Preeminencia, prerogativa o excepción particular y privativa, que en virtud de suprema autoridad y potestad ejerce qualquier Soberano en su Reino, o Estado: como el batir moneda. Sobre la «regalía» en España. Véase también RODRÍGUEZ CAMPOMANES, D. Pedro. *Tratado de la Regalía de España*. París: librería Hispano-Americana, 1830.

²³⁰ NUÑEZ, Manuel. “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”. En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

lugar de enterramientos de la Familia Real, así queda constancia hasta junio de 1554 donde queda estipulado en el testamento que redactó en Bruselas²³¹. Sin embargo tras su estancia en Yuste cambió de opinión y en 1558²³² añade un codicilo a su testamento en el que indica que quiere que se le entierre en el monasterio, trayéndose el cuerpo de su esposa desde Granada.

De haberse confirmado la localización en el panteón de Granada, se hubiese establecido una especie de competencia simbólica, entre el lugar de los Reyes vivos y los muertos. Haciendo coincidir el centro geográfico, el político y el simbólico, el problema quedaba resuelto y esa fue, entre otras, la misión de San Lorenzo de El Escorial, el destino funerario del monasterio quedó consignado por Felipe II en la carta fundacional de 1556²³³. En el Escorial se encuentran dos figuras en el presbiterio que hizo poner Felipe II, construidas por Pompeo Leoni, las estatuas orantes de Carlos V y su familia, del lado del Evangelio, y las de Felipe II, del lado de la epístola, miran al lado del Santísimo Sacramento expuesto permanentemente en el altar mayor desde 1586²³⁴. Así, en la cripta, debajo del presbiterio, los difuntos participan del sacrificio de la Misa, arriba, lo hacen en imagen. El cadáver y la efigie, el cuerpo físico y el simbólico del Rey aparecían en El Escorial para proclamar la inmortalidad y el carácter divino de la realeza.

El ceremonial del cortejo fúnebre también sufrió cambios a lo largo del tiempo. Muchas veces sin consolidar, se modificaría radicalmente durante el reinado de Felipe II. La fijeza de la corte, la construcción del El Escorial, una concepción distinta de la majestad real, todo ello influyó en la aparición de un nuevo perfil del cortejo funerario. Carlos V se enterró de manera provisional en Yuste. Las procesiones que se formaron para esta ocasión tuvieron las fórmulas acostumbradas; cabildo, clero parroquial, regulares, nobles, caballeros y damas cortesanas, consejos, embajadores y cofradías desfilando, estas fórmulas protocolarias más adelante se verá que se trasladan y conservan en las procesiones fúnebres en Nueva España.

²³¹ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Corpus documental de Carlos V, 1554-1558*, vol. 4. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979, pp. 66-98. Encontramos la redacción del testamento de Carlos V, fechado en Bruselas, el 6 de junio de 1554.

²³² DE CADENAS Y VICENT, Vicente. *Hacienda de Carlos V al fallecer en Yuste*. Madrid: Instituto Salazar y Castro (CSIC)-Hidalguía, 1985, pp. 85-90.

²³³ VARELA, Javier. *La muerte del rey... Op. cit.*, p. 13.

²³⁴ RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel. *Claves para comprender el monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 137. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007, pp. 127-135.

El 16 de enero de 1556, Carlos V renunció a la corona y abdicó en su hijo Felipe II, hecho insólito que dejó sorprendidos a sus súbditos, retirándose poco después al monasterio de Yuste, donde pasó el resto de su vida²³⁵. El apartamiento del Monarca de la corona poseía una significación espiritual profunda. El Monarca, que vivía en un mundo al que no se le conocían límites y en el que todo podía ser posible, después de su itinerante etapa final, desgastado tal vez por su conciencia de no haber cumplido su sagrada misión, su voluntario retiro a Yuste parece indicar el reconocimiento del fracaso de su inquietante afán de solucionar política y militarmente los problemas de la Europa de su tiempo. Su vivienda en el monasterio, acondicionada por Fray Antonio de Villacastín en 1554²³⁶, es austera, de reducidas proporciones, recordando las del Palacio de Gante, donde nació el Monarca, pero cómodamente adaptada a sus necesidades²³⁷.

El Monarca para llenar sus días se refugió de manera extrema en la religión y reguló con exactitud las devociones de cada semana; Misas, sermones, lecturas bíblicas, etc. Abandonó la gloria mundana para tratar de ganar la imperecedera, esta mentalidad era propia de la cultura aristocrática y caballerescas del Renacimiento, tener que luchar en esta vida por la salvación en la vida eterna. Este vivir desviviéndose por el pensamiento de la muerte había sido recomendado también por Erasmo de Róterdam, uno de los maestros espirituales de Carlos V²³⁸.

Para tener una idea de la relación del Emperador con la muerte y el significado que para él tenía este tránsito hacia la vida eterna, hay que pararse en una especie de leyenda que existe acerca de las exequias que el propio Carlos V hizo sobre su propia muerte. En agosto de 1558, Carlos V decidió la celebración de varias Misas por el alma de sus familiares difuntos; su padre, su madre y la Emperatriz, su esposa. Después de esta serie de Misas y bajo la influencia de su confesor jerónimo Fray Juan Regla, paradigma del pensamiento de la Contrarreforma, erigió un «túmulo» con luces en la capilla mayor del monasterio de Yuste, se vistieron de luto sus criados y salió el

²³⁵ GARCÍA HERNÁN, David. *Carlos V. Imperio y frustración*. Madrid: Paraninfo, 2016, pp. 185-192.

²³⁶ MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE Amelia, PRADOS GARCÍA, José María. *El arte de la Orden Jerónima*, vol. 7. Madrid: Encuentro, 1999, pp. 68-69.

²³⁷ BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan. "Yuste, o el ocaso de un Monarca hacia la muerte". En: *Murgetana*, (2000), nº 103, pp. 101-107.

²³⁸ ECHEVARRIA, Miguel Ángel. *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*. Madrid: Silex, 1998, pp. 67-73. Véase también, DE ROTTERDAM, Erasmo. *Coloquios familiares: edición de Alonso Ruiz de Virués (siglo XVI)*. Barcelona: Anthropos, 2005, pp. XXIV-XIX.

Emperador con su vela también de luto, a “verse enterrar y celebrar obsequias”²³⁹.

Un texto anónimo de un monje jerónimo, cuyo manuscrito fue probablemente copiado por Fray José de Sigüenza²⁴⁰ y publicado también por Gachard²⁴¹, aparece además en la obra de Parsons, narra lo siguiente relacionado con esta Misa *ante mortem* de Carlos V.

El emperador ordenó que todo debe estar listo para celebrar sus exequias que el 30 por la tarde. Un catafalco, rodeado de antorchas, se organizó en la iglesia. Todos los asistentes de su Majestad, de riguroso luto, y el propio Monarca piadoso, también en el duelo por la ropa y con una vela en la mano, llegaron a celebrar su funeral y para ver lo enterró. El espectáculo trajo lágrimas a los ojos de todos, y no podría haber gritado más si el emperador había muerto realmente. En cuanto a su Majestad, después de la Misa funeral que hizo la ofrenda de su vela en las manos del celebrante, como si él ya había renunciado a su alma en las manos de Dios. Entonces, sin esperar a que pasara la tarde del 31 de agosto, el emperador llamó a su confesor, y le dijo lo feliz que se sentía ahora que había celebrado su funeral²⁴².

Según Robertson²⁴³, la inquietud, la desconfianza y el miedo que siempre acompañaba al final de los días del Emperador junto con la superstición, le indujeron a idear un nuevo y extraordinario acto de piedad, que basaría en él el favor del Cielo. Decidió celebrar su funeral antes de morir, y construyó un catafalco que se erigió en la iglesia. Sus criados llevaban velas negras en sus manos, y él mismo, envuelto en un sudario, fue puesto en el ataúd. El Oficio de Difuntos se cantó tanto por Carlos V como por los que allí estuvieron. Al final de la ceremonia el Emperador salió de su ataúd y

²³⁹ VARELA, Javier. *La muerte del rey...*, *Op. cit.*, p. 37.

²⁴⁰ DE SIGÜENZA, Fray José. *Historia de la orden de San Jerónimo*. Madrid: Bailly-Bailliére é hijos, 1907.

²⁴¹ GACHARD, Louis-Prosper, et al. *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste: lettres inédites*. Bruxelles: Impr. M. Hayez, 1854.

²⁴² PARSONS, Reuben. *Some Lies and Errors of History*. Boston: impr. Notre Dame. Office of the “Ave Maria”, 1893, pp. 21-33.

²⁴³ ROBERTSON, William. *The History of the Reign of the Emperor Charles V*. 3 vols., London: impr. W. and W. Strahan, 1769. Williams Robertson fue un prestigioso historiador escocés del siglo XVIII que escribió una de las crónicas más exhaustivas hasta el momento sobre la vida del Emperador, *The history of the reign of the Emperor Charles V*, en 3 volúmenes. En el libro XII del tercer volumen habla de los momentos finales de la vida de Carlos V.

regresó a sus aposentos. Probablemente a causa de la superstición y la impresión producida en su mente por el contacto imaginario con la muerte, se apoderó de él, concluye Robertson, la enfermedad fatal al día siguiente. Esta escena proporciona elementos más atractivos para la dramaturgia que para los historiadores, es típica de la manera de escribir la historia del siglo XVIII. En cuanto al valor histórico, la imagen de Carlos V en su mortaja y el ataúd, así como la de su ser dejados solos en la iglesia después de la ceremonia, sólo están en las crónicas jerónimas, las únicas fuentes a las que puede recurrir Robertson. Otra evidencia de la falsedad intrínseca es proporcionada por la magnitud de la suma de dos mil coronas, que el cronista anónimo asigna para los gastos del servicio lo cual es increíble para esa época, es un gasto excesivo. Los únicos gastos reales, ya que no había pompa real, etc... habrían sido sólo para las velas y los honorarios.

Otra razón para rechazar la fábula del simulacro de funeral es encontrada por Mignet²⁴⁴ en la condición física de Carlos V en el momento en que se alega que se celebró. Las letras de su médico y su secretario, todos muestran que él no podría haber resistido la fatiga de cuatro Oficios consecutivos, siendo el suyo el último. El 15 de agosto, con el deseo de comulgar, tuvo que ser llevado a la iglesia, y que recibió el Santísimo Sacramento en una posición sentada nos cuenta el autor. El día 24 la gota le dejó temporalmente inutilizado, por una erupción que se le produjo en las piernas, y apenas habría podido participar en los supuestos servicios de los días 29, 30 y 31 en honor de su padre, su madre y la Emperatriz, su esposa. Carlos V no era de tal calibre, espiritualmente hablando, que habría obligado a su naturaleza débil y enferma para obedecer su voluntad piadosa. Hasta el mismo día antes del ataque fatal (1 de septiembre) el Emperador se dedicaba a asuntos más terrenales que divinos, se dedicaba a los negocios del Estado y en los asuntos de interés de la familia. Finalmente, ni el médico ni el secretario imperial, cuyas letras explican los detalles más triviales de la vida de su maestro en Yuste, en especial cuando su salud o disposiciones religiosas se refieren, dicen nada sobre este funeral *ante mortem*.

²⁴⁴ MIGNET, François-Auguste. *Charles-Quint: son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*. Paris: Paulin, LHeureux et cie, 1854.

Lo que sí es cierto es que el 31 de agosto el Rey ya se vio cercado por la enfermedad y muere el 21 de septiembre de 1558 en el monasterio de Yuste donde el cuerpo del Monarca velado por religiosos y criados fue colocado en un ataúd de plomo metido en otro de madera, sólo tocado por el lienzo en que fue envuelto. A la mañana siguiente se depositó en medio de la capilla mayor de la iglesia y los Oficios de cuerpo presente duraron hasta el 23 de septiembre, entregándose el cadáver al prior de Yuste. Por último se hizo un depósito provisional bajo el altar, hasta que Felipe II designase el lugar en que había de hacerse el enterramiento definitivo²⁴⁵.

Como se apuntó al principio, la imagen del Monarca cambió a lo largo del siglo XVI, de un reinado a otro, como se puede observar en algunos detalles de los rituales funerarios. Frente a Carlos V que era un rey más cercano que su hijo, a Felipe II se le acabó llamando el «Rey Prudente», austero en el vestir, en el comer, parco en hablar y poco dado a aparecer en actos públicos o prodigarse con los cortesanos y súbditos. Durante el siglo XVI los Austrias quisieron conseguir una imagen majestuosa a través del aislamiento y la distancia, algo que la etiqueta de la casa de borgoña impuesta por Carlos V en 1548 cumplía en toda regla. La tensión presencia-ausencia del Monarca se planteó en todo su esplendor con el reinado de su hijo el rey Felipe II. Con Felipe II reaparece el aura mágica de la majestad, el poder tremendo de la realeza sagrada, que mueve a la devoción incondicional, o amedrenta con su sola presencia²⁴⁶.

II.1.1.1. La retórica y la etiqueta del funeral

El último acto de la muerte del Rey son los funerales. Dividido en dos partes, la primera es inmediata al entierro y consiste en un novenario, es decir, Misas y Oficios celebrados durante nueve días consecutivos. La segunda se lleva a cabo varias semanas después, sin fecha cierta, y concentra la mayor parte de la pompa ceremonial; las honras fúnebres o exequias, y debían celebrarse dentro de los seis meses de riguroso luto.

²⁴⁵ VARELA, Javier, *La muerte del rey...*, *Op. cit.*, pp. 37-38.

²⁴⁶ CHALMETA, Pedro, CHECA, Fernando (eds.). *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995, p. 58.

Ciudades, castillos, universidades, ayuntamientos y otras corporaciones organizarían a sus expensas magníficas ceremonias por el alma del Monarca. Y no sólo en España, sino en América, Filipinas y las posesiones italianas se harán también costosos y lúcidos funerales.

Se entiende por «aparato funeral», entre otros temas logísticos, al conjunto de la decoración de la iglesia y puede dividirse en tres partes: la del pórtico, la de las naves y la del túmulo. En primer término la de la fachada principal, que acostumbraba a taparse con colgaduras negras, jeroglíficos y epitafios latinos o enmascararse bajo arquitecturas pintadas, bajo doseles también negros se colocan las armas reales o los emblemas de la corporación organizadora²⁴⁷. Todos estos elementos eran para dar noticia de la muerte del Rey, explicar el sentido de la función que se iba a celebrar y proclamar el dolor y la pérdida sufrida. La nave o naves centrales y el presbiterio se enlutaban con colgaduras negras, desde lo alto de las cornisas hasta el suelo. Sobre las paredes se colocaban se colocaban distintos aderezos, medallones, cornucopias con luces, escudos, jeroglíficos, calaveras, etc. La nave de la iglesia denota tránsito, lugar de paso, como fugaz es la vida del Monarca. Desde finales del siglo XVI se colocan en ella cuadros alusivos a sus hechos más sobresalientes, montados en artificiosas mamparas, hasta formar una auténtica calle, símbolo de la existencia terrenal. Así, por ejemplo, se hizo en la Catedral de Sevilla en 1598, en las exequias de Felipe II, representándose la reducción de Inglaterra, la renuncia del Emperador en Felipe II y varias escenas de batallas²⁴⁸.

A finales de siglo XVI la cultura simbólica era algo tan vivo que a veces era difícil distinguir entre signo y significado. Esto que se observa en los programas iconográficos del aparato fúnebre real, salpica de igual forma la polifonía renacentista, llena de simbolismo y cargada de mensajes. El aparato fúnebre de las exequias se agrandó conforme avanzaba el siglo XVI, y conforme crecía el poder de aquellos a las que iban destinadas, alzando el máximo despliegue en las exequias reales como es obvio. En España el paso decisivo se dio en las décadas centrales del siglo, justo

²⁴⁷ PINA POLO, Francisco. “La celebración de la muerte como símbolo de poder en la Roma republicana”. En: *Ceremoniales ritos y representación del poder*. Heinz-Dieter Heimann, Silke Knippschild, Víctor Mínguez (coords.). Castellón: Universitat Jaume I, 2004, pp. 143-180.

²⁴⁸ *Semanario pintoresco español*, tomo IV, Madrid, 1842, pp. 177-179. Con fecha de 5 de junio de 1842 aparece en esta publicación un apartado titulado “Túmulo levantado en la catedral de Sevilla, y suceso muy notable acaecido en las honras fúnebres de Felipe II año de 1598”, se narra la edificación del túmulo, aparece un grabado del mismo y el soneto satírico que dedicó Cervantes a él.

coincidiendo con la muerte del Emperador. Entonces se transforma la envergadura y el estilo del monumento efímero, introduciéndose en la decoración los recursos visuales de la emblemática, hasta llegar a 1572 cuando Felipe II prohíbe que hubiese túmulos en las iglesias o paños en sus paredes, exceptuándose las personas reales²⁴⁹.

Las exequias trataban de narrar la vida, muerte y bienaventuranzas del Monarca; supremo paradigma del destino de todo ser humano. Pero también venían a ser un medio de propaganda política. La pompa fúnebre era una ocasión única para exaltar la grandeza de la majestad en su mayor desdicha, encareciendo su proximidad con el ámbito sagrado. Desde el siglo XVI era costumbre que el Monarca se mostrase en algunos momentos del ceremonial. Normalmente despedía el cuerpo de su antecesor o de sus familiares más cercanos a la puerta del palacio, así que la participación de Felipe III en el entierro de su padre, Felipe II, fue un hecho excepcional. Luego, se retiraban hasta el día de las exequias, asistiendo a ellas desde detrás de una cortina. Normalmente la presencia del Monarca era discreta, y con el paso de los años lo fue siendo aún más. De hecho, el Rey no debía mostrarse en público cuando su ánimo estaba enturbiado por la desgracia, y por supuesto no debía mostrar tristeza alguna. Así las lágrimas en los mortuorios pasaron a ser cosas de mujeres, y no reales, sino de damas y dueñas.

A medida que se codificaba la etiqueta en la corte, y consecuentemente la etiqueta funeraria, el comportamiento público del soberano irá perdiendo espontaneidad. Los Austrias hispanos hicieron de la más intransigente circunspección el rasgo dominante de su palacio, en contraste con los europeos, sobre todo el francés. Fue por esto, por la distante gravedad que el Rey se alejó cada vez más de las exequias de sus familiares, previniéndose así de toda contaminación del dolor. El Monarca se manifestaba sobre todo en las devociones que ostentaba; canonizaciones, procesiones varias, adoración de imágenes, etc...pero cuidándose mucho de no mostrarse en exceso. El Rey vivo se muestra cada vez menos entre la muerte y las exequias de su predecesor.

La etiqueta tan sumamente elaborada, rígida y jerarquizada ya en el reinado de Felipe II, reforzaba este alejamiento mayestático. El ceremonial funerario se organizó asimismo bajo los mismos principios de gravedad, sencillez y recato. La corte española

²⁴⁹ VARELA, Javier, *La muerte del rey...*, *Op. cit.*, pp. 54-55.

impuso en el duelo la sobriedad y la represión de los afectos, algo que se reproduce en la música que se eligió para acompañar estas ceremonias.

II.1.2. La «Fiesta de la Muerte»

La fiesta como tal ha sido objeto de multitud de estudios y ha despertado el interés de muchas investigaciones ya que abre una puerta a la observación de la sociedad renacentista desde otros puntos de vista. Permite un conocimiento no sólo del hecho festivo ceremonial y documental, sino que supone una auténtica revolución en la Península Ibérica, y sus colonias, en los estudios historiográficos siguiendo unos planteamientos con un carácter multidisciplinar²⁵⁰. Dentro del término «fiesta» se incluyen no sólo los acontecimientos hechos por acción de gracias, sino también aquellos que se llevaban a cabo por manifestaciones de dolor, como son las exequias, objeto de estudio de esta tesis, puesto que todos estos actos ponen de manifiesto las relaciones de poder en la España de la Edad Moderna. Para referirse a este tipo de celebraciones se encuentran varias terminologías, que pueden valorarse en la obra de Antonio Bonet²⁵¹. Otro término es «fiesta luctuosa»²⁵² para referirse a este tipo de eventos que se desarrollaban en las honras fúnebres o exequias de un personaje ilustre, o las exequias de un Monarca.

La Monarquía afirma su poder a través de la fiesta, y las autoridades ciudadanas su participación proporcional en la misma a través de la representatividad de sus miembros más destacados. La fiesta, a pesar de la participación a la que apela la ciudad, es expresión de una estructura social férreamente jerarquizada. La fiesta se convierte así en un escenario desde donde se pueden investigar tanto su metodología y logística,

²⁵⁰ LÓPEZ GÓMEZ, Óscar. “Fiesta y ceremonial del poder regio en la catedral de Toledo a fines de la Edad Media”. En: *La fiesta en el mundo hispánico*. William A. Christian (ed.). Castilla La Mancha: Universidad de Castilla La Mancha, 2004, pp. 245-281.

²⁵¹ BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: AKAL, 1990, pp. 5-32.

²⁵² LÓPEZ MÁRQUEZ, Juan Ignacio. “Exequias por el Cardenal Infante en la Catedral de Toledo: la fiesta luctuosa”. En: *La fiesta en el mundo hispánico*. Castilla La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 371-395. En esta investigación se ha utilizado el término «fiesta luctuosa» acuñado por Juan Ignacio López Márquez en el trabajo anteriormente citado.

como abordarla desde la antropología política, la historia del arte, de la música o la sociología.

También tenerla como documento histórico, relatada muchas veces de manera impecable en la literatura de la época, sobre todo en «las relaciones», que así se llamaba a este tipo de crónicas²⁵³. Este tipo de género literario quedó establecido en torno a 1550 y hacía 1600 ningún festival importante carecía de su correspondiente relación festiva que testimoniara la magnificencia de lo sucedido. Estos relatos estaban decorados casi siempre con grabados de un valor inestimable ya que permiten poder tener una descripción minuciosa del arte y arquitecturas efímeras que acompañaban estas ceremonias y las decoraciones, permitiendo así su lectura, análisis e interpretación de su simbología. Las relaciones sobre todos estos acontecimientos, y también otros de tipo religioso, como canonizaciones, beatificaciones, traslados de reliquias, o recibimientos de personalidades eclesiásticas, son abundantísimas en este periodo. Aunque algunas de estas relaciones se propagasen en forma manuscrita, la mayor parte de ellas buscan el molde de la imprenta, que viene a contribuir así a la difusión de los espectáculos del poder²⁵⁴. La cantidad de relaciones que hay sobre honras fúnebres en los siglos XVI y sobre todo XVII, da una idea de la importancia de la cultura funeraria que había en los territorios de la monarquía de los Austrias en esta época.

Enfocada de esta manera, una de las facetas de las celebraciones festivo-ceremoniales que más interés ha tenido en las investigaciones ha sido aquella que hace referencia a la proyección del poder real en el ámbito urbano, considerando a éste como una plataforma de proyección del poder regio por excelencia. La fiesta se convertía en un espacio de tiempo con una significación precisa, ya fuera política, histórica o religiosa, como los ritos funerarios, que la convertía en un instrumento especial en manos del poder para alcanzar fines concretos y determinados.

²⁵³ AYUSO DE VICENTE, María Victoria, GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, SOLANO SANTOS, Sagrario. “Crónica”. En: *Diccionario Akal de términos literarios*, vol. 19. Madrid: AKAL, 1990, pp. 86-87.

²⁵⁴ FERRER VALLS, Teresa. “Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”. En: *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*. M. Bietti (ed.). Florencia: Sillabe-Soprintendenza per I Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, 1999, pp. 28-33.

Las ceremonias de justicia, entradas reales, ceremonias de victoria, de recepción, litúrgicas y funerarias, son ceremonias propagandísticas, hacían que adquiriese legitimación la Monarquía, sobre todo la imagen del Rey, por ello, el esplendor festivo y el boato están presentes en sus rituales. Se encuentra en ellas un lugar destacado para lo sagrado en la esencia y manifestaciones del poder político, muestras de sumisión y lealtad del reino hacía la Monarquía, que exhibe su poder a través de un sobrecogedor espectáculo, esos elementos son los que convierten a estas ceremonias en propagadoras de la idea de superioridad del poder real, en mecanismos de exteriorización y comunicación del poder²⁵⁵. La fiesta pública adquiere en la Monarquía Hispánica, sobre todo en los reinados de Carlos V y Felipe II, un significado preciso como instrumento de propaganda y de afirmación del poder²⁵⁶, así como todo el aparato artístico que la rodea, desde arquitectura y arte efímero creado para esos eventos, hasta la música para la que sirvieron de escenario, que en definitiva es el objeto de estudio de esta tesis.

La fiesta en esta sociedad tiene múltiples objetivos, a través del regocijo popular y la risa común, la locura colectiva que suponía este tipo de eventos, en realidad eran una válvula de escape que de vez en cuando se abría desde la Corte, para el pueblo, para que hubiese un equilibrio entre la dura cotidianidad y el momento festivo, así como una conexión entre las clases sociales, y así también acercar la figura del Monarca a sus súbditos, a la vez que le mostraba su potestad. La fiesta con su mágico poder dejaba atrás la grisácea monotonía del quehacer diario, creando un espacio y tiempo utópico, efímero como la arquitectura que la adorna y la música que la envuelve, esto propiciaba un alivio del peso a la clases inferiores y un salir de su miseria y presión, a la vez de que todo ello servía claramente como una manifestación de poder de toda la maquinaria del Estado²⁵⁷.

²⁵⁵ MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar. “Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”. En: *Pedralbes Revista D'història Moderna*, (1995), n^o 15, pp. 173-205.

²⁵⁶ FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis, 1991, pp. 58-74.

²⁵⁷ BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder...*, *Op. cit.*, pp. 5-8.

La celebración festiva, como toda manifestación externa, estaba pensada como una proyección del poder hacia el pueblo, la ciudad se tomaba estratégicamente desde distintos puntos, cortejos o celebraciones, y dentro de los templos, como es el caso de las exequias. Existía un claro interés de llegar al máximo número de personas y aprovechar la ocasión²⁵⁸.

También hay que incluir, como parte de la fiesta tal y como se la entiende aquí, las Misas y procesiones, y más en el caso de las exequias. Las Misas y procesiones estaban muy relacionadas con la legitimidad de la Monarquía Hispana por la gracia de Dios. El Rey, como ungido por la Divinidad para representarle en la tierra, era el enlace entre Dios y los hombres, entre todos los que estaban bajo la esfera de su poder. Cuando su salud se debilitaba sin embargo era el pueblo el que intercedía por él ante la divinidad, por ello el momento de la muerte, entre otras muchas cosas, es un momento especial ya que la enfermedad ha vencido al Rey, su figura ha desaparecido y mediante los ritos funerarios había que perpetuar su imagen de poder en la vida eterna.

Con todo esto, se ve que la significación de fiesta que se va tratar cobra un carácter general, estudiando no sólo las actividades lúdico festivas, que en el caso de las exequias podrán ser toda la arquitectura efímera, túmulos y catafalcos, o los cortejos fúnebres con luminarias, y engalanamientos varios, con emblemas, blasones, etc...de las ciudades, dirigidas al conjunto de la población, hasta los momentos más solemnes como las celebraciones y ceremonias religiosas y su música, destinadas a perpetuar el dominio simbólico de la Monarquía.

Se observa un cambio de paradigma, en la Edad Media, los Reyes, Emperadores, nobles y obispos, ejercían su poder desde sus castillos, cortes itinerantes o campamentos militares, en el Renacimiento, el poder se ejerce en las ciudades. La ciudad es por tanto el espacio del Monarca, y por ello éste se preocupa de embellecerla, y máxime en las fiestas, sean de la índole que sea, ya que la ciudad se convierte en el espejo que mide su grandeza²⁵⁹. Algunas ciudades renacentistas eran verdaderamente en sí mismas una obra de arte total, que abarcaba toda la ciudad y que ofrecía contenidos políticos, religiosos y

²⁵⁸ FERRER VALLS, Teresa. "Las entradas reales en tiempos de Felipe II...", *Op. cit.*, pp. 179-199.

²⁵⁹ MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada. *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castellón: Universitat Jaume I, 2006, pp. 59-77.

filosóficos, una representación de la armonía cósmica y del orden establecido, una eficaz combinación de ideología y propaganda al servicio del poder. La participación de arquitectos, pintores, escultores, poetas, músicos y humanistas en el diseño y realización de los decorados efímeros fue habitual en toda Europa, y el mundo hispánico durante el siglo XVI.

Por todo esto, la musicología urbana revaloriza el concepto de lugar, estudiar la música no sólo desde una perspectiva histórica o con un componente espacial, y reivindica el valor social y simbólico del espacio en concreto donde se interpreta la música²⁶⁰. Ésta es la perspectiva desde la que se quiere abordar esta tesis, ya que se quiere ahondar no sólo en repertorios o análisis musicales sino darle a la música un lugar, un escenario, donde se convierte en la «representación de», analizar su papel simbólico y qué posición ocupó en todo el entramado de la expresión de poder de la Monarquía, cómo se la utiliza, al igual que todo el programa iconográfico de las exequias como otro instrumento más al servicio del poder.

Cabe destacar en las ciudades novohispanas, en nuestro caso México, como también en las españolas, el papel en todo este tipo de ceremonias de la Plaza Mayor, que representó el escenario central en torno al cual giró la ciudad convirtiéndose en el lugar más simbólico²⁶¹. Por regla general a sus lados se ubicaban todos los centros de poder, la Casa del Cabildo, la iglesia principal o la Catedral y las dependencias oficiales, aglutinaba diferentes poderes (religiosos, políticos y económicos). Cabe resaltar que lo novedosos de este nuevo modelo de ciudad, y lo que ello representa, como decíamos dentro de darle importancia al escenario donde estas fiestas, y su música se llevan a cabo, en relación a las representaciones mentales del occidente cristiano medieval. Éste había consagrado el principio de verticalidad, según el cual en las posiciones superiores se encontraba lo mejor y en las inferiores lo de menor rango. Ahora, la centralidad de la Plaza Mayor viene a mostrar que el poder y la estratificación social no se representan de arriba abajo, sino mediante círculos concéntricos en los que al centro correspondían las posiciones de privilegio y al extrarradio las subordinadas.

²⁶⁰ BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José, MARÍN, Miguel Á. (eds.). *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de Valencia, 2011, pp.17-53.

²⁶¹ MOLINA MARTINEZ, Miguel. "La ciudad colonial como escenario de la música en la América hispana". En: *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustároz, Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada: Universidad de Granada, 2007. pp. 183-198.

Las ciudades novohispanas al igual que las de la Península Ibérica, tenían cada una sus propias alteraciones para adaptarse a sus singularidades, éste es el caso de la ciudad de México, como ciudad sede de virreinato con funciones básicamente político-administrativas que sostenía una numerosa burocracia funcional y a su manera ejercía de verdadera corte palaciega²⁶². Esto se verá que es de crucial importancia cuando más adelante se estudien las celebraciones de exequias que se celebraron en 1559 por Carlos V en esta ciudad. Era en el momento de las fiestas, o conmemoraciones cuando las ciudades se mostraban con todo su esplendor y simbolismo. A imitación de lo que acontecía en España, los centros urbanos coloniales no escatimaron esfuerzos a la hora de festejar distintos acontecimientos, entre ellos las honras fúnebres.

La fiesta y la metamorfosis urbana que se provocaba, era ante todo otra muestra más de la magnificencia del Monarca. Las ciudades transformaban sus espacios e impactaban en unos habitantes predispuestos a contemplar tan ostentosos espectáculos. Las ceremonias solemnes, como las religiosas del Oficio de Difuntos, alternaban con las actividades lúdicas y todos los estratos de la sociedad se implicaban, cada uno según el orden y el puesto que el sistema había dispuesto e impuesto. Desde esta perspectiva las fiestas públicas son el mejor medio para conocer la concepción corporativa que sustentaba la ciudad, tanto en las Indias como en Europa, y el entramado de relaciones entre los grupos. Los festejos con motivo de acontecimientos excepcionales, como la muerte del Monarca, brindaban la oportunidad de asistir a un espectáculo más allá de lo teatral, reflejaba todo un sistema de valores y una escenificación del orden social. Se trata de mecanismos de cohesión social donde los distintos grupos sociales son aglutinados mediante ceremonias jerarquizantes que otorgan a cada miembro de la comunidad urbana un papel preciso²⁶³.

De todo este tipo de fiestas, las relacionadas con la muerte tienen un tratamiento especial, la monarquía española del siglo XVI cree profundamente en la fuerza todopoderosa y omnipresente de un Dios que está junto a ella, que bendice guía y apoya las decisiones del Monarca, así Carlos V y Felipe II, guiaron su acción política y su vida

²⁶² CHIVA BELTRÁN, Juan. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 2012, pp. 15-27.

²⁶³ MÍNGUEZ, Víctor. "La fiesta política virreinal: propaganda y aculturación en el México del siglo XVII". En: *La formación de la cultura virreinal II: El siglo XVIII*. Karl Kohut, Sonia V. Rose (eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 359-374.

conforme a esta idea. Su propia salvación *post mortem* era algo fundamental, y por supuesto, su celebración, la exposición al mundo del momento de su muerte. La muerte está presente continuamente en esta época en el arte visual, literario, musical y en el imaginario colectivo. El temor a que llegase ese momento y no estar congraciado con la divinidad era algo que se manifiesta desde finales de la Edad Media europea y se proyectaba en la actitud de los Reyes al enfrentar este momento y sus preparativos²⁶⁴. Otro elemento importante era que la muerte del Rey en la Monarquía Hispánica estaba asociada a la idea de la continuidad monárquica, que trascendía a la persona concreta. La inmortalidad de la realeza y del sistema que el Rey encabezaba por gracia divina, era parte consubstancial de la ideología del poder en esa época. En el mundo ibérico, en el que incluimos a Nueva España, la idea de la muerte quedaba siempre en un plano evidente. Era como un recordatorio del carácter efímero de dicho poder y de las vanidades múltiples de este mundo.

En la cultura renacentista y barroca, las exequias eran una verdadera representación que iba más allá del mero significado sagrado del hecho, servía para hacer valer el prestigio del difunto, en nuestro caso al tratarse del Rey, trascendía del ámbito privado, personal, y se convertía en algo público y se ensalzaba no sólo al personaje sino a toda la monarquía en este tipo de celebraciones. También era un momento de ensalzar la vanidad y el poder a través de manifestaciones de fasto. Las honras fúnebres servían para hacer notar el gran poder de la Iglesia, sin dudar en engrandecer su supremacía sobre el poder terrenal y equiparando la figura del Rey con lo divino. Las exequias y la fiesta que traía consigo, lo que se ha llamado, «la fiesta de la muerte», implicaba a la ciudad donde se celebraban. Transformaban su paisaje visual cotidiano, con toda la arquitectura y arte efímero asociado a la representación de la muerte y el poder real.

²⁶⁴ VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago de Chile: LOM, 2001, pp. 189-206.

II.1.2.1. Música, t́́mulo y arte ef́́mero

Las manifestaciones musicales en la fiesta adquirirían un gran protagonismo, sobre todo en fiestas más populares. La luz de fogatas y luminarias se mezclaba con los sonidos musicales, la pólvora y los fuegos artificiales. Todo ello era una parte consustancial y omnipresente de este tipo de actos, las calles y plazas se engalanaban para la ocasión, las arquitecturas ef́́meras surgían por todos lados.

La fiesta de la muerte sin embargo era algo especial, también por las connotaciones que ésta tenía. La muerte de Monarcas, personas reales, altos dignatarios, eclesiásticos y personas relevantes en general, produjo obras plásticas (pinturas, esculturas, decoraciones ef́́meras), y literarias (sermones, oraciones, necrológicas, poemas, jeroglíficos y emblemas), la música no quedó fuera de toda esta producción. La música para exequias ha dejado de los ejemplos más hermosos y elaborados de la polifonía renacentista, al igual que la música compuesta para Semana Santa, que en cierto modo era la música de la muerte del «Rey de Reyes»²⁶⁵. La música era un elemento más del conjunto de toda la fiesta funeraria, ya que, como se ha visto, se puede llamar fiesta también a las exequias u honras fúnebres en este entorno de las monarquías en la Edad Moderna. Los diferentes sentidos, olfato vista y oído, eran asaltados por numerosas representaciones artísticas, sólo hay que retrotraerse e imaginar el escenario que habría en el interior de una catedral donde se celebrase el Oficio de Maitines, percibir la oscuridad vencida por la luz de las velas que adornaban los t́́mulos, el olor de la cera y escuchar la música de los Oficios ofrecidos en honor y para la gloria del difunto, en este caso, el Rey.

Las exequias reales eran las honras fúnebres que se realizaban a la muerte del Rey o la Reina, dentro de los meses de riguroso luto, implicaban la participación de toda la ciudad, y especialmente los representantes de la Corte y de la ciudad en sí, pero sobre todo requerían de la capilla musical donde fuesen celebradas para solemnizarlas²⁶⁶. Así se observa que la música es una pieza clave en todo el entramado y

²⁶⁵ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed.). *Música para exequias en tiempos de Felipe IV*, vol 70. Barcelona: Institución «Milà i Fontanals», CSIC, 2004, pp. 7-11.

²⁶⁶ FLORES RODRIGO, Susana. "La música en las exequias reales de la ciudad de Barbastro en el siglo XVII". En: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel

«puesta en escena» de la muerte real, y servía para entre otras cosas, enaltecer y glorificar los actos, así como a la figura del Rey, con lo cual la música es un instrumento más de exaltación del poder real.

Todas estas ceremonias suponían también un cambio sonoro en la ciudad. Normalmente tras la recepción de la noticia de la muerte de un Monarca por el cabildo, todas las campanas de la ciudad sonaban cuatro veces al día durante una novena, a las campanas de la Catedral se sumaban las de los conventos y las de la Casa Consistorial. El día anterior a la celebración de las exequias solía confirmarse la noticia a los ciudadanos mediante un pregón, y en muchas de las ciudades al anunciarse los dos días de celebración se ordenaban cerrar puertas y ventanas en señal de duelo y se instaba a un representante de cada casa a acudir a los actos de las exequias. El primer Oficio religioso tenía lugar la víspera de la Misa de Difuntos por la tarde. Las autoridades y las principales órdenes religiosas iniciaban un breve y fastuoso recorrido procesional, camino del túmulo²⁶⁷. La comitiva se iniciaba tras el toque de campanas de la Catedral, seguido del tañido de las demás iglesias y monasterios de la ciudad. La duración del acto convertía el Oficio en una auténtica velada que duraba hasta altas horas de la madrugada. Según el protocolo civil, común casi a todas las ceremonias de exequias, la comitiva partía desde el Ayuntamiento o Casa Consistorial, donde los regidores, justicia y regimiento esperaban la llegada de los oficiales y fiscal de la inquisición, que junto al alcalde mayor y al médico se dirigían a caballo a la nave central de la Catedral, lugar donde normalmente se había construido el túmulo funerario, donde ocupaban siempre en función de su rango las bancadas dispuestas junto al presbiterio. El ritual se repetía ampliado al día siguiente, a la hora de la Misa Mayor, y era celebrado simultáneamente en la nave central y en las capillas designadas para ello.

Las exequias celebradas por el emperador Carlos V, organizadas en multitud de ciudades europeas y americanas, marcaron un hito en la celebración de funerales regios. Las celebradas en Bruselas el 29 de diciembre de 1558 dieron lugar a una espectacular crónica ilustrada por Hieronymus Cock²⁶⁸ y Hans Vredemans de Vries y publicada por

Ángel Marín (eds.). Valencia: Universitat de Valencia, 2005, pp. 295-306.

²⁶⁷ GARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo. *En sonoros acentos: la capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio (1738-1801)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 69-87.

²⁶⁸ SCHRAVEN, Minou. *Festive Funerals in Early Modern Italy: The Art and Culture of Conspicuous*

Plantin²⁶⁹, destacando el cortejo fúnebre que incluía un navío alegórico tirado por monstruos marinos, o el catafalco que deslumbraron al público asistente. También se celebraron exequias por Carlos V en la iglesia de San Benito de Valladolid²⁷⁰ y asistió la corte española pero tanto la estructura arquitectónica como la pira y el programa iconográfico propio de la cultura caballeresca revelan todavía la pervivencia de fórmulas e ideas medievales, a diferencia de los catafalcos que se erigieron en Lima o México, que sorprenden por su modernidad.

El ceremonial, aunque tenía algunas diferencias dependiendo de en qué ciudad se celebrara, normalmente se iniciaba con el toque de campana a la hora prima. Éste podía variar casi una hora dependiendo de la estación. Las Vigilias funerarias comenzaban al atardecer (Vísperas), la sección central (Maitines) era la más flexible en el orden musical y acababan con las Laudes.

Puesto que la estructura musical y el repertorio de los Oficios de Difuntos se estudiarán más adelante en posteriores capítulos, ahora hay que centrarse en el decorado de este escenario donde la música tenía un papel fundamental. Bajo el denominador de «panegírico» hay que aglutinar toda una serie de estructuras arquitectónicas y decorados en general, arcos de triunfo, pirámides, túmulos, tablados, fachadas y otras decoraciones y ornatos que rodeaban la fiesta de la muerte. Durante el Renacimiento se integra imagen y palabra para construir un instrumento de poder a través de la iconografía; emblemas, jeroglíficos, túmulos y estandartes serán el escenario de la muerte real y esto a su vez se convertirá en una nueva forma de difundir la imagen y el poder de la realeza²⁷¹.

La Monarquía Hispánica contó con un problema añadido que fue tener que exportar esa imagen de poder real a todos sus territorios, a México en nuestro caso, con las dificultades que ello conlleva. Para esto, la fiesta es una gran oportunidad de mostrar ese fasto y el poder del Rey, y para la España renacentista la muerte real se vive, se

Commemoration. Burlintong: Ashgate, 2014, pp. 53-80.

²⁶⁹ MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada. *Las ciudades del absolutismo...*, *Op. cit.*, p. 73.

²⁷⁰ REDONDO CANTERA, M^a José, SERRAO, Víctor. "El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real". En: *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Miguel Cabañas (coord.). Madrid: CSIC, 2005, pp. 61-78.

²⁷¹ MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 1995, pp.15-23.

expresa como una fiesta, con todos los elementos que ésta trae consigo, escenario y música que para este estudio es fundamental. Aunque debido a las amplísimas distancias, y más para los medios del siglo XVI, que impiden que esa traslación de modelos de la «fiesta de la muerte» sea literal, tanto a nivel de lenguaje iconográfico como musical se conservan las partes fundamentales de la muerte entendida como una celebración y toda su representación.

Las exequias u honras fúnebres por las personas reales constituyen una de las partes más significativas del protocolo ceremonial funerario de la Monarquía Hispánica durante el Antiguo Régimen²⁷². El protocolo contaba con una primera fase privada, configurada por los actos relacionados con el tratamiento del cuerpo del fallecido (cristiana muerte, exposición del cuerpo, traslado y entierro), y con otra posterior, pública, en la que se desarrollaban las ceremonias relacionadas con su alma; es decir, las de carácter espiritual, centradas en la celebración de un novenario y de un Oficio de Difuntos, donde la música tenía un papel relevante.

La estructura del Rito Romano que celebraba la muerte cristiana mantuvo una ordenación que fue lentamente regulada mediante decretos del papado. El arquetipo del denominado *Oficio de Difuntos* quedó fijado a partir del Concilio de Trento como una disposición cerrada, compuesta por Vísperas, Maitines y Laudes. Los intereses de la realeza por mantener este tipo de actos *post mortem* fueron múltiples, ante todo políticos, ya que con ellos se reflejaban en la sociedad los rasgos monárquicos más destacados: poder, grandeza, virtud y honestidad. Todo ello amparado por una adhesión inquebrantable hacia la Iglesia Católica, propia del reinado de Carlos V.

Las exequias reales fueron celebradas no sólo por el sucesor y toda la Corte, sino por todos los súbditos de la Corona. Su desarrollo tenía lugar tras uno o dos meses después del fallecimiento, durante dos días consecutivos; en el primero, y siempre por la tarde, se solemnizaban las «Vísperas de Difuntos», mientras que, al día siguiente, se celebraban tres Misas de Pontifical: la de la Virgen María, la del Espíritu Santo y la más solemne, la de *Requiem*, a la que se asistía por invitación y en la que se predicaba el

²⁷² ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco, ALLO MANERO, María Adelaida. “El estudio de las exequias reales de la Monarquía hispánica: siglos XVI, XVII y XVIII”. En: *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (2004), nº 19, pp. 39-94.

sermón fúnebre elogiando las virtudes más destacadas del personaje real, finalizando con la absolución del simulacro de tumba colocado en el túmulo.

En el caso las exequias de Carlos V celebradas en México son muchos meses después de su fallecimiento, algo totalmente comprensible debido a las dificultades técnicas, de desplazamiento, gestión etc..., desde la capital del Imperio hasta México, la capital de Nueva España. Aún así, debido a la distancia y la falta de literalidad en el traslado de modelos, en el caso de Carlos V gracias a las crónicas de Francisco de Salazar²⁷³, se tiene constancia de se cumplió esta estructura de celebración, con toda una serie de particularidades.

La primera introducción de manifestaciones artísticas en unas exequias reales se encuentra estrechamente vinculada a la instauración de la Casa de Austria al frente de la Monarquía Hispánica, es decir con el reinado de Carlos V, siendo utilizadas como un novedoso y deliberado ejercicio de promoción dinástica²⁷⁴. No se debe olvidar que las decoraciones fúnebres forman parte de un arte circunstancial, efímero, nacido en el seno de las monarquías absolutistas para servir ante todo de propaganda política y religiosa, en el que la función del artista estuvo encaminada hacia los contenidos programáticos establecidos por el poder. Igual ocurre con la música que acompaña a estos ritos o ceremonias funerarias, está diseñada, compuesta o elegida para ese momento. Analizar estas manifestaciones artísticas, pictóricas, escultóricas y musicales, hace entender el porqué y el para qué de sus aportaciones a este aparato político y entramado de poder al fin y al cabo.

Para estudiar este arte efímero se tienen varias vertientes, desde descriptivas (de la arquitectura y/o atribuir a determinados artistas las obras de pintura, decoración de los túmulos, la arquitectura) de las ceremonias como documentales, en general esto entraría más dentro de lo que son estudios de historia del arte en sí, para esta investigación es más útil y atractivo el estudio de la iconografía por toda la simbología que lleva

²⁷³ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554...*, *Op. cit.*, 1991. La segunda parte de este libro se dedica a la crónica de las exequias que tuvieron lugar en México en 1559 por la muerte del Emperador Carlos V, donde Francisco de Salazar hace una descripción detallada de todo lo que allí ocurrió, desde el lugar de celebración de las exequias, procesiones funerarias, la liturgia y la música interpretada en ella.

²⁷⁴ RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del virrey...*, *Op. cit.*, pp. 83-86.

implícita, y los discursos de poder que enseñan²⁷⁵. Es muy interesante el estudio de estas composiciones simbólicas y el tratamiento iconográfico de ciertos temas concretos, como la imagen real, la muerte en sí o la propia Monarquía para el estudio de la imagen y la muerte y todo lo que la rodea como instrumento de poder. Los programas iconográficos se entienden como conjuntos sistematizados de imágenes simbólicas cuya articulación está sometida a una lectura, y sus claves, que han de ser desvelada.

Las fuentes utilizadas para abordar el estudio de las exequias reales, y más concretamente el correspondiente a sus decoraciones fúnebres, han sido siempre de naturaleza documental, documentos textuales y gráficos, ya que debido a su carácter efímero son escasos y totalmente excepcionales los restos originales que han conseguido subsistir y llegar hasta nuestros días. La música dedicada a exequias es diferente puesto que al igual que otro tipo de repertorios dedicados a fiestas o momentos de exaltación del poder monárquico, coronaciones, entradas reales, misas concretas, etc..., si han llegado hasta nuestros días.

En cuanto a la documentación de la que se ha hablado, cabe resaltar el «libro de exequias reales», ya que es de gran utilidad puesto que explica el proceso de las exequias y es una narración de todas las ceremonias, con descripción en algunos casos de la música que se interpretaba. La singularidad artística reflejada en las honras fúnebres de Carlos V dio lugar a la aparición de estos libros de exequias, que fueron los primeros en España y en los reinos ultrapeninsulares pertenecientes a la Monarquía Hispánica, siendo concebidos con un objetivo común, la pormenorizada descripción arquitectónica e iconográfica de los túmulos contruidos, dando lugar al mismo tiempo a que se convirtieran en significativos folletos de propaganda y apología del Monarca. Esto queda reflejado en la narración del antes mencionado Francisco de Salazar y su *Túmulo Imperial*, donde se describe perfectamente las exequias celebradas en la ciudad de México por el emperador Carlos V, y por ello es un documento muy valioso, sobre todo a nivel musical ya que es de las pocas crónicas donde se cita y explica las obras musicales interpretadas durante los actos religiosos y cómo se llevaron a cabo, algo que

²⁷⁵ ALLO MANERO, María Adelaida. “Las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión”. En: *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato, Bernardo García (eds.). Castilla León: Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.

es indispensable para esta investigación en el que se considera la música como un instrumento artístico más de poder.

Esta arquitectura de exequias se realizaba en el interior de la Catedral, debajo de su crucero, y el espacio arquitectónico limitaba las posibilidades, es por ello por lo que los túmulos sevillanos pudieron alcanzar grandes dimensiones. Las ciudades más importantes tuvieron más posibilidades, fue el caso general de Valladolid en las exequias de Carlos V, de Sevilla, Zaragoza o México²⁷⁶. Estas construcciones, tanto la gradería, como el baldaquino o el túmulo torre, recibieron en su época el nombre genérico de «túmulo», una de las partes principales del escenario fúnebre, que era la representación del Monarca.

En Aragón y Cataluña frecuentemente se le llamó «capelardente», y en otras ocasiones aparecen citados con cultismos como «pira», «obelisco», «mausoleo», «pirámide», «cenotafio», «templo» y «teatro». «Capelardente» (capilla ardiente) o «pira» aluden directamente a su aspecto, un conjunto de luces de velas tal que deslumbraba y apenas dejaría ver las estructuras arquitectónicas, y a su vez recordaban la pira funeraria u hoguera en la que eran incinerados los antiguos emperadores, como César o Augusto. «Mausoleo», «obelisco» o «pirámide» se refieren al aspecto suntuoso y piramidal de la arquitectura, también a su especial altura (obelisco), es el recordatorio, también a la romana, de los monumentos funerarios más importantes, el Mausoleo de Halicarnaso y las Pirámides de Egipto, por lo tanto monumentos imperecederos y que proclaman el triunfo y la gloria eterna del difunto. También se le llamó «máquina» según un empleo premeccanicista del término, posteriormente estas construcciones se fueron complicando poco a poco.

En el siglo XVI a partir del túmulo de Carlos V en México y los realizados para Felipe II, el remate será por lo general un cupulín arquitectónico, pero por ejemplo en Madrid, en San Jerónimo el Real, para Felipe II se hizo un baldaquino montado por una pirámide escalonada (recordando la antigua gradería), y sobre ella una linterna con cúpula, y sobre todo ello aún se montó una pirámide de velas. La gran elevación y multiplicación de pisos de los túmulos torre estimuló el nombre de obelisco que recoge

²⁷⁶ MOLINIÉ-BERTRAND, Annie, DUVIOLS, Jean-Paul (dirs.). *Charles Quint et la monarchie universelle*. París: Paris Sorbonne, 2001, pp. 217-224.

intencionadamente una alusión solar, pues desde Felipe II y especialmente en este rey, al monarca hispano se le exalta como otro Sol; Apolo.

El hecho de utilizar distintos órdenes arquitectónicos en los túmulos se relaciona con los rasgos genéricos del personaje a quien están dedicados. Esta intención, declarada en Vitrubio y en la tradición clásica, se retoma en el Renacimiento; el dórico denota fortaleza y se atribuye a capitanes y reyes, el estilo más majestuoso de todos; el jónico, delicadeza y poderío; el corintio, suavidad y gentileza propia de las reinas. El toscano o compuesto puede tener una mayor diversidad decorativa, pero también se refiere a la vastedad de las cualidades regias²⁷⁷. Cada máquina armada para las honras de un Monarca veía organizada su decoración en torno a un programa definido: representar tanto la vida como la muerte del Rey como su victoria postrera, universalizando las enseñanzas que derivaban de este recorrido ejemplar.

Lo que especialmente importa para esta investigación es el espectáculo que se preparó para estas ocasiones festivas alrededor de la muerte y toda su simbología haciendo continuamente apología del poder monárquico. Toda esta arquitectura mortuoria, fue meramente simbólica, participaba de unos modelos en miniatura ya creados, los de las custodias y las andas religiosas, y de la teatral fachada de los retablos, los colores fueron mucho más sobrios, normalmente blanco y negro en el reinado de Carlos V, y no las policromías y dorados que normalmente adornaban los retablos²⁷⁸. Fue una arquitectura soporte de elementos simbólicos, en esta época importaron especialmente estos elementos, todo es simbolismo y bajo este prisma se estudia también la música que rodeó y formó parte de este espectáculo mortuario.

También es una arquitectura que hace de centro de todo un ceremonial y espectáculo y no puede desligarse del ambiente escenográfico creado en el crucero de las iglesias, o el creado en las plazas. Todo ello formaba durante dos días un espectáculo, un gran teatro que cantaba el triunfo ultraterreno del Monarca por encima y más allá de la muerte, como casi una divinización. En esta grandeza, en este teatro, en el concurso de gentes, era en lo que diferenciaba el rey de España de los nobles y de los

²⁷⁷ VARELA, Javier. *La muerte del rey...*, *Op cit.*, pp. 113-114.

²⁷⁸ PASCUAL BUXÓ, José. "De la poesía emblemática a la Nueva España". En: *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Rafael Zafra, José Javier Azanza (eds.). Madrid: AKAL, 2000, pp. 91-99.

demás hombres, la Monarquía Austriaca española consiguió estar por encima de todos, al menos en sus exequias. La exaltación del Rey hacia lo divino es lo que llevaba a hacer túmulos en forma de custodia y de monumento de Semana Santa²⁷⁹.

Las exequias representan el dolor por la muerte del Rey y por ello las alusiones a la figura de la muerte está presente ya por el luto, ya por su figura, ya por los símbolos, pero la actitud general que las diversas exequias tuvieron ante la muerte del Rey fue diversa como lo fue el mensaje simbólico transmitido y representado del encuentro del Rey y la muerte. En líneas generales, con Fernando el Católico y Carlos V se considera el episodio como un tránsito heroico hacia la eternidad de su memoria. Con Felipe II, a finales del siglo XVI, la muerte es un hecho real que triunfa sobre todo lo terreno, será el alma del Rey la que triunfe tras una enconada lucha.

En la España del siglo XVI, la celebración de la muerte regia, iniciada como expresión cultural, y también artística, ha mantenido parte de su interés entre estudiosos e historiadores, manifestándose en los variados puntos de vista que nutren la abundante historiografía existente, fundamentalmente centrada en el análisis de los túmulos, o el arte efímero en general. A pesar de su importancia, el estudio del hecho musical y su incidencia social como manifestación asociada al concepto de fiesta ha permanecido desvirtuado y mantenido en segundo plano²⁸⁰. Con esta investigación se pretende precisamente prestarle la atención que se merece a este aspecto de la fiesta de la muerte, y desentrañar qué relaciones simbólicas se establecen entre la música y la exaltación del poder, cómo se utiliza la música en estas celebraciones como instrumento de poder, al igual que se utilizan otras representaciones artísticas, tanto pictóricas como arquitectónicas.

La fiesta, con todo lo que se ha dicho hasta ahora, se ve que se convierte durante todo el siglo XVI en un magnífico instrumento de integración social, dirigida a preservar el orden social, el sistema, la Monarquía y es en una verdadera práctica de poder. Nada más significativo del respeto que suscitaba el poder que en las honras

²⁷⁹ ALLO MANERO, María Adelaida. “La Emblemática en las exequias reales de la casa de Austria”. En: *Actas de I simposio internacional de emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 11-26.

²⁸⁰ DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis. “La intervención musical en las exequias reales de la catedral de Cuenca (1598-1621)”. En: *Hispania Sacra*, vol. 65 (2013), nº131, pp. 103-138.

fúnebres de los nobles y por supuesto los Monarcas. No había fiesta que midiera mejor la categoría del difunto. Las exequias, todo el ritual que rodeaba la muerte, ejercía como instrumento de poder, ya que tenía también un dominio sobre el pueblo, ya que ejercer una persuasión, marcado por una suma de efectos visuales (arquitectura, escultura, pintura), musicales y doctrinales, se convertían en verdaderos programas iconográficos cargados de contenidos emblemáticos, de propaganda política, teología e historia.

II.2. Espacios de poder ligados al ceremonial funerario: la capilla musical

Como se ha visto en el anterior apartado, la muerte se convierte en un espectáculo público, y como tal tiene diversos emplazamientos donde se representa, desde la propia ciudad que se transforma en un escenario, hasta las iglesias donde culminan las exequias con las celebraciones religiosas, en las que la música toma un significado concreto. En este último espacio la capilla musical toma un protagonismo clave en todo el entramado de la muerte como representación del poder. Por tanto, se puede afirmar que tanto la iglesia como la capilla en sí, son espacios de poder ligados a todo el ceremonial funerario.

El estudio histórico de las instituciones relacionadas con la música introduce la mediación entre música y sociedad, haciendo referencia explícita a los lugares en lo que se produce la música. En esta tesis se tiene muy presente esta perspectiva de la historia social y el carácter representativo de la música producida por una institución determinada, en este caso la capilla musical. Como sujeto cultural, la institución no es sólo una organización más o menos eficiente, sino que representa una serie de valores que tiene un sentido en una sociedad determinada.

En general, en la descripción histórica se tiende a asociar a valores positivos a la institución y a los procesos de institucionalización: los conceptos de orden, de permanencia, centralización de la documentación etc..., que contrastan a su vez con la idea contraria de dispersión e inestabilidad. Por ello, los procesos de institucionalización

son vistos con frecuencia como procesos de racionalización y eficiencia. Sin embargo, no toda la historia de las capillas se puede describir adecuadamente utilizando este concepto de institucionalización.

A lo largo de esta tesis se intenta dar respuesta a por qué y en qué medida la capilla musical es la representación sonora del poder, para qué era necesaria la representación del poder a través de la música y de cuáles fueron los distintos modos de articular sonoramente esa representación a través de la investigación de la práctica musical en contextos determinados como lo fueron la música en las exequias reales.

El término «capilla» es un término complejo, se han asociado como tal varios conceptos a lo largo de la historia. Por un lado, se ha entendido tanto como «lugar» como «grupo de personas» (capellanes). La consideración de espacios conlleva de inmediato a una consideración de una cultura material, (reliquias, ornamentos, mobiliario, decoración, disposición del personal, acústica, etc...) y de las interrelaciones personales que ocurren en un espacio altamente simbólico y ritualizado. Etimológicamente el término capilla se relaciona con la custodia de los reyes merovingios de las reliquias de San Martín de Tours²⁸¹, desde esta época durante toda la Edad Media hasta la Edad Moderna el concepto de capilla va variando, con una realidad muy rica y compleja, que se podría reducir básicamente a tres tipos: en primer lugar, la capilla medieval y la primera capilla moderna, ambas fundamentalmente itinerantes, y por último la capilla institucionalizada, presente a partir del siglo XV.

Esta división expresa el paso de una concepción medieval de la capilla como institución eclesiástica a otra preponderantemente musical (la primera capilla moderna) que se inicia sobre 1470 en el uso italiano de *cappella* como *cappella dei cantori* o *cappella musicale*. Con el paso a la institución reglamentada de los siglos XVII y XVIII, asociada a unos espacios determinados, controlada por una reglamentación burocrática cada vez más eficaz y compleja y sujeta a una integración en el ritual sacro del Estado Moderno. La definitiva institucionalización de las capillas reales conllevó una acentuación renovada de sus funciones religiosas. El contexto religioso e ideológico del siglo XVI, la Reforma protestante, por un lado, y la Contrarreforma, por otro,

²⁸¹ CARRERAS, Juan José. “La capilla en la corte. Perfil musical y contexto historiográfico de una institución”. En: *La capilla real de los Austrias...*, *Op. cit.*, pp. 23-43.

desempeñaron un papel fundamental en este proceso.

Aunque tomado en gran medida «capilla» como sinónimo de música, es un término que se ha utilizado frecuentemente de forma muy confusa debido a su complejidad. Las perspectivas que suscita una institución tan compleja como la de las capillas reales son muy variadas y van desde la consideración de sus funciones como representación política y religiosa, hasta el carácter de *instrumentum regni* privilegiado como representación pública y ventral de la música del Rey, como en el caso de esta investigación²⁸².

La multiplicidad de frentes de estudio que plantea una institución como la Capilla Real da idea de su complejidad. Aquí se abordará la capilla musical como objeto cultural, por lo que significa dentro de un contexto de representación del poder más que por la práctica musical en sí.

A partir del siglo XV es cuando la «capilla» comienza a tener un significado musical apreciable, sin abandonar por ello sus funciones políticas y devocionales. Sin duda una de las más importantes capillas de esta etapa fue la de los duques de Borgoña. La capilla fue en sí misma un objeto de lujo y representación, no sólo por el reclutamiento de los mejores cantores sino también por el cuidado en su presentación, indumentarias, etc...el prestigio de la capilla de Borgoña se debió a la alta calidad de sus músicos, a la difusión europea de sus composiciones y a la circulación de sus músicos. La capilla fue reorganizada entre 1501 y 1506 por Felipe el Hermoso para pasar finalmente a las manos de Carlos V, ésta es la «capilla flamenca» que marcó directamente la Capilla Real Hispana y que hereda su hijo Felipe II.

Todo lo dicho anteriormente se refiere a las capillas de corte, donde tiene la capilla como tal su origen. Sin embargo, a finales del siglo XV puede observarse la creciente utilización del mismo término para denominar al grupo de cantores dependientes de las iglesias, catedrales o colegiadas. He aquí por tanto otra de las acepciones de este término que se indicaba al comienzo de este apartado y que hacen

²⁸² V.V.A.A. *La fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 10-12.

que todavía se complique más la definición de capilla. «Capilla» denomina en este caso, un grupo fundamental de cantores especializados en polifonía y su uso parece estar relacionado con la asimilación de la cultura polifónica propia de las capillas de patronazgo individual por parte de las colegiadas catedralicias. Y en este contexto es como se tomará en esta tesis el concepto de capilla, ya que toda la música que se analiza y su interpretación estarán ligadas al ámbito religioso, y a la Catedral de México en concreto.

En Italia y España, las catedrales se dotaron a principios del siglo XVI de grupos de cantores especializados en la polifonía, un proceso de institucionalización acabado generalmente en el primer cuarto del siglo XVI. A diferencia de las capillas de corte el uso de catedrales y colegiadas está basado en un coro capitular, cuya tradición se remonta a la *schola cantorum* medieval, al que se integran los cantores de polifonía²⁸³. La importancia de las capillas de música catedralicias se dio principalmente en Italia y España (y en los territorios de la América colonial, Nueva España en este caso) y estaba relacionada con el patronazgo pontificio que instituía habitualmente los beneficios que financiaban las nuevas plazas de cantores. En Francia por el contrario, se conservó ante todo la tradición de la antigua *schola cantorum*, en otros lugares el fuerte desarrollo de las capillas cortesanas inhibió el desarrollo de los centros propiamente eclesiásticos²⁸⁴.

Aunque como se ha indicado, nuestro marco de estudio se ciñe a las capillas musicales catedralicias, hay que destacar que pese a su importancia, actualmente no encontramos una historia de la Capilla Real española como tal, entendida como una institución. Recientemente, algunas épocas concretas o ciertos estamentos de la misma han suscitado el interés de diferentes estudios desde un punto de vista global pero no tan específicamente musical. Menos todavía tomando a la capilla o la música interpretada en ella como un referente de poder, por ello la importancia de esta investigación ya que se hace necesario el estudiar esta carencia que se encuentra en el panorama musicológico.

²⁸³ KNIGHTON, Tess. “Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos”. En: *Revista de musicología*, vol. 16 (1993), nº1, pp. 87-91.

²⁸⁴ ROS-FÁBREGAS, Emilio. “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. En: *CodeXXI, Revista de la comunicación musical*, vol.1 (1998), pp. 68-135.

II.2.1. La música durante el reinado de Carlos V: las capillas musicales del Emperador

Una vez definido el término capilla musical, y de cómo se utiliza dentro de esta investigación, es necesario reconstruir el panorama organizativo de la música que rodeó a Carlos V, cómo se formó la capilla que le acompañó durante su largo reinado y que luego legó a su hijo Felipe II, para poder conseguir uno de los objetivos de esta tesis; constatar que la estructura musical que imperaba en la corte europea se instauró en todos los territorios adquiridos por la Corona española, incluidos los virreinos del Nuevo Mundo, y en concreto el de la Nueva España. Se comprobará así que se extrapolan los modelos o formas de poder, contando la música entre una de ellas. Por todo ello, más que entrar en el estudio de repertorios y escuelas musicales, de obras concretas y sus compositores, se quiere dar una visión general de la estructura y organización musical de la casa del Emperador.

Hay que señalar que la época que nos ocupa, el siglo XVI, es de especial importancia para la música española ya que hay un cambio substancial respecto al pasado, hay un paso de la antigua música, del final de la Edad Media y principio del Renacimiento con el reinado de los Reyes Católicos, al verdadero renacimiento musical y a la Edad de Oro de la polifonía española. Se puede decir, de manera general, que la importante estructuración musical de la península llevada a cabo por los Reyes Católicos, va a continuar y a aumentar, si cabe, con el reinado de Carlos V que impondrá un importante cambio en la práctica musical debido a su formación y procedencia, ligada a la tradición borgoñona.

Higinio Anglés en su obra *La Música la Corte de Carlos V*²⁸⁵ ya constató el hecho del cambio que se produce en la música española en la época de Carlos V en relación con la época de los Reyes Católicos. Mientras que los músicos y cantores

²⁸⁵ ANGLÈS, Higinio. *La música en la corte de Carlos V, con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" ...*, Op. cit., 1944. Una de las primeras aportaciones sobre la música de este periodo es debida a VAN DER STRAETEN, Edmond. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle...*, Op. cit., 1872. En esta obra se incluye mucha documentación y noticias sobre la parte flamenca. Van der Straeten escribió, además, una monografía titulada *Carlos V Músico*. Madrid: Trifaldi, 2015. La primera edición de *Carlos V Músico* fue traducida el mismo año de su aparición y publicada por entregas en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1894, y es Higinio Anglés el que trabajó la parte española, en *La Música en la corte de Carlos V*, obra publicada en 1944. A estas investigaciones pioneras hay que añadir las importantes aportaciones de Luis Robledo Estaire en los últimos años.

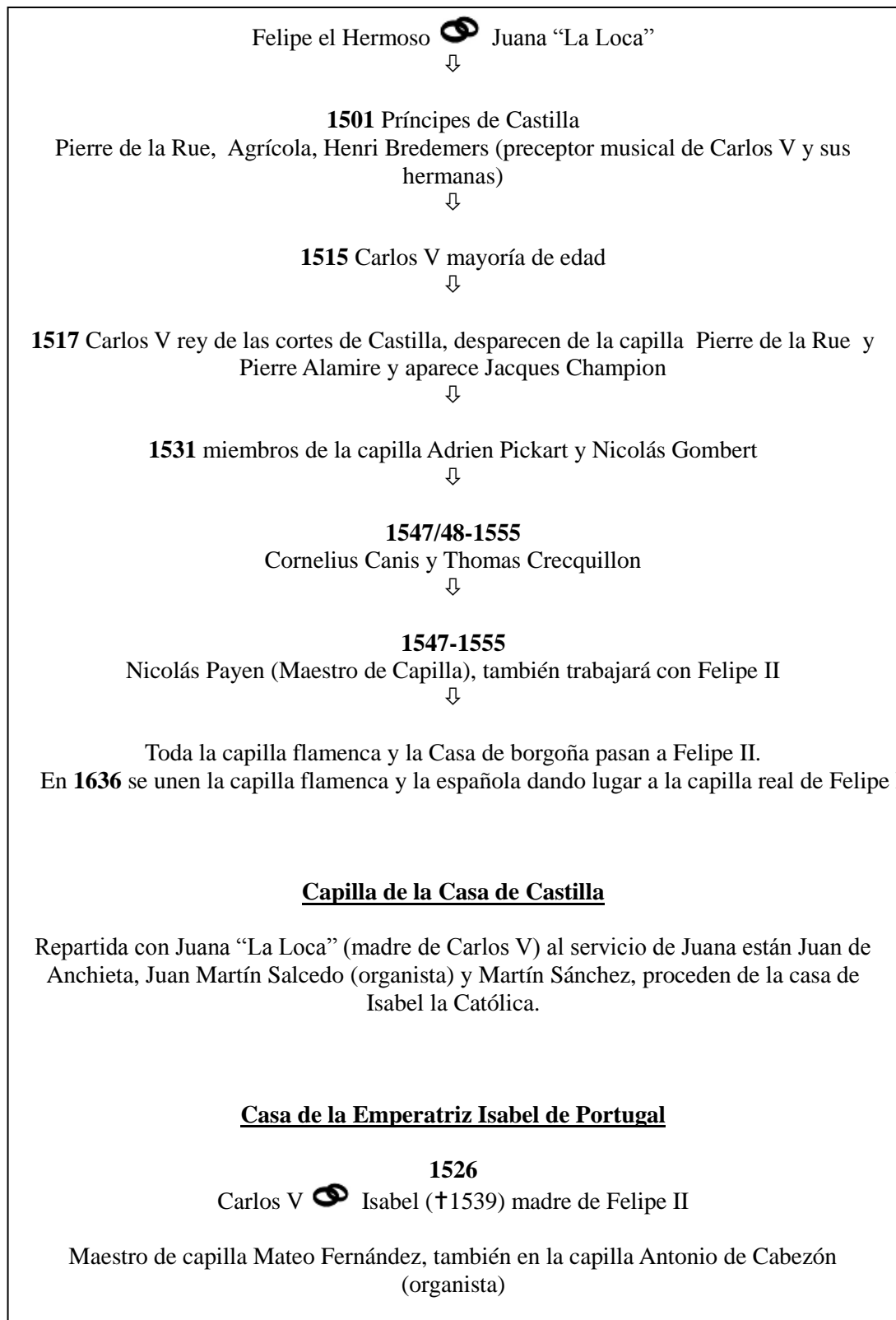
españoles que estuvieron al servicio de los Reyes Católicos apenas salieron al extranjero y su arte típicamente nacional y autóctono apenas fue conocido más allá de las fronteras del reino, la situación cambia radicalmente durante el reinado de Carlos V. La presencia de cantores españoles en Roma, de la capilla franco-flamenca de España, junto con los viajes continuados del Emperador, producen un fructífero intercambio de los compositores españoles lo que permite afirmar y llegar a la conclusión de que durante la primera mitad del siglo XVI fue cuando la música española se hizo verdaderamente internacional y se produjo el cambio musical citado anteriormente.

Los años del reinado de Carlos V fueron, para la música española, los denominados «Siglo de Oro»²⁸⁶, donde los músicos españoles pudieron competir, más allá de sus fronteras, con su música religiosa al servicio de la causa de Trento, con su música profana, y con el arte de los vihuelistas y organistas²⁸⁷. A continuación en el cuadro 1 se expone cómo se organizan y cuáles fueron los maestros de capilla y músicos más importantes de las capillas que aparecieron a lo largo del reinado de Carlos I de España y V de Alemania, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

²⁸⁶ RAMOS LÓPEZ, Pilar. “José Subirá en el contexto de la historiografía musical española”. En: *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Andrea Bombi (ed.). Valencia: Universidad de Valencia, 2015, pp. 125-136. En este capítulo se discute sobre el término acuñado para esta época de la historia de la música española.

²⁸⁷ OLARTE, Matilde. *Cultura y Música. La Música en Carlos V (1500-58)*. [en línea] Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual, [citado 9 de diciembre 2016] http://www.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/8_4_1_olarte.shtml. Debido a la celebración del V Centenario del nacimiento de Carlos V, la biblioteca Cervantes dispone de una sección dedicada a la figura de Carlos V donde se trata aspectos de su política, sociedad, historiografía, cultura y se muestran diversos recursos y bibliografía relacionados con el Monarca.

Cuadro 1. Capillas musicales de Carlos V²⁸⁸



²⁸⁸ Cuadro elaborado con datos extraídos de, ROBLEDOS, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina, CARRERAS, Juan José Carreras. *Aspectos de la cultura musical en la Corte...*, Op. cit., pp. 9-14. Uno de los estudiosos más importantes actualmente de la música en la corte de los Austrias es Luis Robledo Estaire, en este libro se estudia no sólo la corte de Felipe II sino también sus antecedentes musicales provenientes de las capillas de su padre Carlos V y la tradición borgoñona.

Con Carlos V la música española experimenta ese cambio esencial en relación con la época precedente, principalmente porque el Emperador adoptó como casa propia la de su padre Felipe el Hermoso, quien a su vez la había heredado la de su madre María de Borgoña.

A continuación se examina cómo se vertebra esta herencia borgoñona a lo largo de las distintas capillas musicales de esta Casa Real y cómo llega a constituirse finalmente la capilla del emperador Carlos. Sus raíces están en la Capilla Imperial de su abuelo Maximiliano I (1459- 1519). Maximiliano fue coronado Rey de Romanos en 1486 sucediendo a su padre Federico III en 1493, con ello heredó su capilla²⁸⁹. Casado con María de Borgoña se había hecho cargo de la capilla musical del padre de su esposa que estaba bajo la dirección de Antoine Busnois. En 1490 Maximiliano heredó también el Tirol y con esto la capilla de Innsbruck, cuyo miembro más importante era el organista Paul Hofhaimer. No se sabe exactamente si se produjo una fusión de estas tres capillas ni cómo se llevó a cabo, lo que sí se sabe es que en 1496 Maximiliano contrató a Heinrich Isaac y Ludwing Senfl.

Según Herbert Seifert²⁹⁰ los músicos de la capilla solían acompañar al Emperador en sus extensas y largas giras por los territorios austriacos y del sur al norte de Alemania. Lo importante de esto es saber que todas aquellas casas reales e imperiales no se mantenían fijas en un determinado castillo o ciudad, sino que estaban estrechamente ligadas a la persona del soberano, y por tanto se disolvían tras su muerte. Este concepto de capilla musical va cambiando a lo largo del reinado de los Austrias, institucionalizándose y haciéndose algo estable con el reinado de Felipe II. En 1498 Maximiliano decidió crear la capilla en Viena bajo la dirección de Georg Slatkonia (1456-1522)²⁹¹, se supone por distintos datos que debían interpretar polifonía franco-flamenca.

²⁸⁹ DE CADENAS Y VICENT, Vicente. *Diario del emperador Carlos V: itinerarios, permanencias, despacho, sucesos y efemérides relevantes de su vida*. Madrid: Hidalguía, 1992, pp. 20-27.

²⁹⁰ SEIFERT, H. "La institución de la Capilla Imperial de Maximiliano I a Carlos VI". En: *La Capilla Real de los Austrias...*, *Op. cit.*, pp. 69-70.

²⁹¹ WARD, Tom R. "Polyphonic music in the central Europe, c. 1300- c. 1520. The Imperial Chapel until the Death of Maximilian". En: *Music as concept and practice in the late Middle Ages*. Reinhard Strohm, Bonnie J. Blackburn (eds.) Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 237-240.

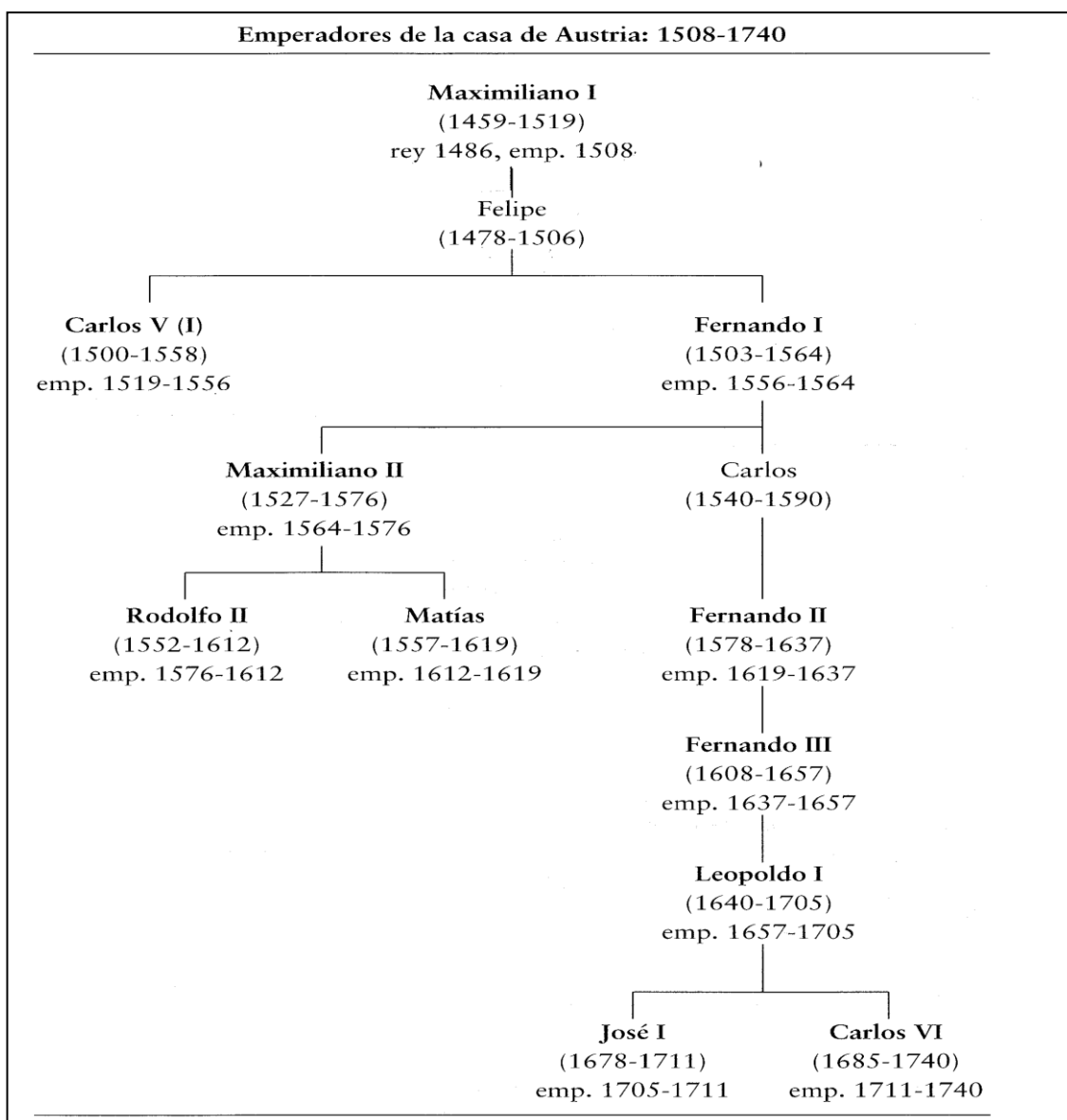
Era de suma importancia el orden ceremonial, adoptado por el soberano, en el que la música formaba una parte importante de las celebraciones cortesanas, algo que se transmite a la capilla de Carlos V y posteriormente a su hijo Felipe, este orden es lo que se entiende como la etiqueta borgoñona que ya proviene de sus antepasados más directos. Esto es muy significativo ya que en los territorios conquistados, entre ellos el virreinato de la Nueva España, este ritual en las ceremonias y la música que forma parte de ellas sigue teniendo una importancia crucial.

La capilla en esta época del emperador Maximiliano era, no obstante, una institución sacra, subordinada durante toda su historia al camarero mayor. En su estructura jerárquica, que utilizó igualmente como modelo la *chapelle* borgoñona de Felipe el Bueno, los clérigos ocupaban los puestos superiores. Ese mismo modelo siguió siendo válido para Carlos V, Fernando I (su hermano), Maximiliano II, Rodolfo II, etc... sucesores de Maximiliano I en la rama vienesa de los Habsburgo²⁹². La capilla de Maximiliano que había adquirido fama con el tiempo, fue descartada por su nieto Carlos, que había heredado los reinos españoles en 1516, antes de su elección de Rey de Romanos. La capilla de Carlos, afincada en la corte española ya no sigue la estructura que lo hará la rama vienesa de los Habsburgo.

En el cuadro 2 aparece la genealogía de lo anteriormente expuesto. Se parte de Maximiliano I (abuelo de Carlos) y se sigue con la bifurcación a partir de Fernando I (hermano de Carlos V) de la casa de Hamburgo vienesa. La rama española (en la que se centra esta investigación), que continuaría con Felipe II después de Carlos V no se contempla en el cuadro 2.

²⁹² DE LA GRANGE, Henry-Louis. *Viena, una historia musical*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 11-27.

Cuadro 2. Emperadores de la Casa de Austria: 1508-1740²⁹³



Hay que recordar que cuando Felipe el Hermoso y la reina Juana, padres de Carlos V, vinieron a España a primeros de noviembre de 1501, todavía como Príncipes de Castilla, trajeron consigo la casa de Felipe, la Casa de Borgoña, que incluía una *Grand Chapelle* (o Gran Capilla) en la que figuran los capellanes y cantores, destacando entre estos últimos Pierre de la Rue, Alexander Agrícola y el organista Henri Bredemers, preceptor musical de Carlos V y sus hermanas. La Casa de Borgoña incluía, además, una *petitte chapelle*, (pequeña capilla), con *chapellains de basses messes*, o Misas rezadas. Por otra parte, nueve trompeteros, tres tañedores de *musette* y dos

²⁹³ SEIFERT, H. "La institución de la Capilla Imperial...", *Op. cit.*, p. 71.

tambourins d'Alemaigne constituían el séquito que acompañaba a Felipe el Hermoso²⁹⁴.

En 1517 Carlos V es proclamado Rey por las cortes de Castilla. De las listas de su capilla fechadas entre 1517 y 1525 han desaparecido Pierre de la Rue y Pierre Alamire. En 1531 aparecen entre los miembros de la capilla Adrien Pickart y Nicolás Gombert, sin que conste el cargo que ocupaba cada uno, dato éste que aparece por fin en 1537 al referirse en las listas a Adrien Pickart como maestro de la capilla del Emperador²⁹⁵. Una fuente interesante es la lista confeccionada para el alojamiento de la casa del Emperador muy probablemente en Niza durante la tregua de 1538²⁹⁶. Momento especialmente importante en el reinado de Carlos V en el cual firma la paz con Francisco I, rey de Francia, por mediación del papa Pablo III.

Como se ha visto, la propia casa del Emperador se hallaba constituida al modo de Borgoña. Sin embargo, Carlos asumió también la herencia castellana al convertirse en rey de España tras la muerte de Fernando el Católico en 1516. Carlos V había heredado de su padre la Casa de Borgoña, que era la suya propia, y al hacerse cargo de los destinos de España heredó también la casa de su madre, la Casa de Castilla. Por imposición de las cortes castellanas la reina Juana debía mantener vitaliciamente el título de reina de Castilla junto a su hijo y la reina murió en 1555, cuando estaba a punto de abdicar Carlos. Por ello, la Casa de Castilla, y por consiguiente su capilla musical, quedó repartida entre madre e hijo, la reina Juana en los últimos años de su vida mantuvo en Tordesillas una Casa de considerables dimensiones, entre sus músicos se cuentan Juan de Anchieta, el organista Juan Martín de Salcedo, procedentes de la Casa de Isabel «la Católica», y el tañedor de vihuela Martín Sánchez, mientras que en la práctica, los criados de la Casa de Castilla se hallaban casi en su totalidad al servicio del Emperador, es decir, muchos de estos músicos también servían al Emperador, Martín de

²⁹⁴ KNIGHTON, Tess. “Rey Fernando, mayorazgo/de toda nuestra esperanza/ ¿tu favores a do están?: Carlos V y la llegada a España de la Capilla Musical flamenca”. En: *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. José Eloy Hortal, Félix Labrador (eds.). Belgium: Leuven University Press, 2014, pp. 205-227.

²⁹⁵ FÉRER, Mary Tiffany. *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Woodbridge: Boydell Press, 2012, p. 99.

²⁹⁶ ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “La Música en la corte madrileña de los Austrias...”, *Op. cit.*, pp.753-796. Otra lista correspondiente a la servidumbre del Emperador en los años 1547-1548 aporta en la gran capilla los nombres de Cornelius Canis, como maestro de la misma, cuatro capellanes y Thomas Crecquillon en calidad de compositor, de quien Robledo opina que había sido el maestro de la capilla de Carlos V al menos desde 1540 hasta 1544 y, tras un paréntesis de tres años, aparece Cornelius Canis en este puesto desde 1547 hasta 1555, año en que se hará cargo del mismo, ya por poco tiempo, Nicolas Payen.

Salcedo, por ejemplo, estuvo en la corte de Carlos V entre 1523 y 1525²⁹⁷.

Por otra parte, la capilla de la Casa de Aragón, se dispersó a la muerte de Fernando «el Católico», aunque desde 1518 Carlos V acogió a todos los ministriles, trompetas y atabaleros que habían pertenecido a Fernando y los incluyó en la Casa de Castilla, los capellanes, los ministriles y los trompetas y atabaleros de la Casa de Castilla sirvieron regularmente a Carlos V junto a los miembros de la Casa de Borgoña²⁹⁸.

También es de justicia nombrar la última capilla musical que rodeó a Carlos V; la Capilla del Monasterio de Yuste. La afición musical del Emperador era de tal magnitud que, cuando se retiró al monasterio jerónimo de Yuste, dispuso la creación de una capilla musical compuesta por monjes jerónimos procedentes de diversos monasterios españoles, regidos todos ellos por el magisterio de Fray Juan de Villamayor²⁹⁹. Esta capilla musical estaba integrada por tres bajos (incluyendo al maestro), tres tenores, tres contraltos, dos tiple, todos ellos venidos de fuera y que vinieron a reforzar a los cinco cantores que ya estaban en Yuste, el organista era Fray Antonio de Ávila³⁰⁰.

Así se puede tener una idea de que el resultado musical final que se logra en la corte de Carlos V es complicado y proviene de un largo proceso de unificación y reestructuración de varias capillas musicales desde los tiempos de su abuelo, y su padre de procedencia borgoñona, hasta la tradición castellana de su madre y abuelos maternos. Todo esto propició un ambiente musical muy rico e internacional que hizo posible esa edad dorada en la música española durante el reinado del primer Rey de la dinastía de los Austrias.

²⁹⁷ DE LA TORRE, Antonio (ed.). *La casa de Isabel la Católica*. Madrid: Selecciones Gráficas, 1954. Para más información de la Casa de Castilla en general.

²⁹⁸ HORTAL MUÑOZ José Eloy, LABRADOR ARROYO, Félix (eds.). *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Belgium: Leuven University Press, 2014, pp. 28-36.

²⁹⁹ FERER, Mary Tiffany . *Music and Ceremony at the Court of Charles V ...*, *Op. cit.*, pp. 118-119.

³⁰⁰ DE LA CONCHA, Víctor, JOVER ZAMORA, José María. *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 493-494.

En la época de que se ocupa esta tesis, concretamente la fecha de 1559, cuando se celebran las exequias de Carlos V en México, estaba ya al frente del reino Felipe II, que fue un asiduo patrono de la música, influido por los dos aspectos predominantes de su vida y mentalidad como Rey: su atención a todo lo que tocaba a la realeza en el Renacimiento y su afán contrarreformista. También fue determinante en la relación del Monarca con la música, por un lado el modelo que ofreció su padre Carlos V, en comprender las finalidades políticas, dinásticas, religiosas de las artes, y por otro el proceso educativo que resultó de los viajes que hizo por Flandes, Italia, Alemania e Inglaterra como príncipe³⁰¹.

La figura de Felipe II destacó por la conservación de la estructura y etiqueta de la Casa Real que heredó y la función de la música dentro de este marco institucional con todo lo que implicaba en el empleo de músicos y en la producción musical en la corte. El 25 de octubre de 1555 abdica el emperador Carlos V y traspasa a su hijo Felipe los estados de Flandes y el 16 de enero de 1556 los reinos de España y estados italianos. Ocurre entonces la fusión de las dobles Casas Reales de padre e hijo: las de Borgoña y Castilla, en todas las cuales figuraba numeroso personal dedicado a la música. La fusión definitiva de ambas Casas se produce en 1556. A partir de entonces se configura un organigrama cortesano, dual que seguirá vigente en España hasta la segunda mitad del siglo XVIII³⁰². Entregando Carlos V las ancestrales posesiones de los Habsburgos a su hermano Fernando I, y los territorios españoles y su herencia borgoñona a su hijo Felipe II, la «capilla flamenca», como era lógico, pasó a manos de este último. Si bien este grupo de cantores estaba unido a la persona del Emperador y solía acompañarle en sus viajes, la «capilla española», creada en 1526 por su consorte, Isabel de Portugal, permanecía de modo permanente en Madrid. La Casa Real del nuevo Monarca, Felipe, asumió la responsabilidad de las dos capillas, sin cambiar casi nada de ellas.

Se mantuvo el antiguo prestigio de la capilla flamenca. Entre los músicos que ocuparon el puesto de maestro de la misma y presidieron también sobre los destinos de la capilla española, hubo hombres tan distinguidos como Pierre de Manchicourt, al que se le prestará especial atención en el capítulo IV, dedicado a analizar la música de las

³⁰¹ ROBLEDO, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina, CARRERAS, J.J. *Aspectos de la cultura musical...* *Op. cit.*, pp. 35-60.

³⁰² ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “La música en la corte madrileña de Austrias...”, *Op. cit.*, pp. 753-796.

exequias mexicanas.

Finalmente, bajo el reinado de Felipe III, se unieron las dos agrupaciones y dieron pie a la Capilla Real en 1636³⁰³. Tras la abdicación de Carlos V, Felipe se queda con la capilla de músicos flamencos del padre, que dirigía Nicolás Payen. Al volver a España en 1559 muere Payen y el nuevo rey, Felipe II, llama a Pierre de Manchicourt, que había trabajado en Arras, Tournai y Amberes, a partir del cual todos los maestros serán flamencos y tienen un teniente que sirve cuando ellos no pueden, también flamenco. A Manchicourt le suceden Jean Bonmarché (1565), Gerard de Turnhout (1572), Georges de la Hèle (1582)³⁰⁴ y finalmente Philippe Rogier (1588), que morirá en 1596. Se hace cargo entonces el teniente, Adrian Cappy, al que tocará dirigir los funerales, aunque ya por entonces despunta en la capilla el que será nombrado maestro por Felipe III, Mathieu Rosmarin, españolizado desde niño bajo el nombre de Mateo Romero y más conocido como «Capitán»³⁰⁵.

El empeño de Felipe II por tener siempre maestros flamencos no significa exactamente menosprecio hacia los músicos españoles, la prueba está en el extraordinario aprecio mostrado a Antonio de Cabezón. Esta obstinación responde en parte a un deseo de Carlos V de mantener a sus músicos flamencos y en parte a razones de imagen; era una opinión bastante extendida en la época que los mejores polifonistas provenían de los Países Bajos. Como la capilla era de algún modo responsable de la imagen musical del Rey, había que cuidar ante todo la calidad de sus elementos y ésta venía garantizada ya por su origen. El proceso de «entrelazamiento» de las casas de Borgoña y Castilla en la realeza española, con sus consecuencias musicales, finaliza en 1559 cuando se fija la residencia de la Corte en España, este sistema bipartito se estructurará definitivamente con Felipe II en lo que queda de siglo, se consolidará durante el siguiente y empezará a desdibujarse en el siglo XVIII, hacia cuya mitad será abolido.

³⁰³ REESE Gustave. *La Música en el Renacimiento...*, Op. cit., pp. 69-72.

³⁰⁴ FORNEY, Kristine.K. "The Netherlands: 1520-1640". En: *European Music, 1520-1640*. James Harr (ed.). Woodbridge: Boydell Press, 2006, pp. 246-279.

³⁰⁵ BORGERDING, Tood M., STEIN, Louise. K. "Spain i: 1530-1600". En: *European Music, 1520-1640*. James Harr (ed.). Woodbridge: Boydell Press, 2006, pp. 422-454.

Por lo que se sabe, Felipe II no tenía una especial predilección por la música, aunque, por supuesto, la apreciaba. Sin embargo, su aportación es decisiva en el aspecto organizativo. Su minuciosidad en el control de todos los asuntos de su Casa, bien conocida y estudiada, también alcanzó a la música. Desde que se estableció la Corte definitivamente ya en Madrid en 1561³⁰⁶, Felipe II tuvo un empeño constante por reglamentar todo lo relativo a la organización de la Casa Real. Los únicos departamentos de la Casa Real para los que Felipe ordenó redactar instrucciones específicas fueron la capilla y la caballeriza. Parece que, más allá de sus preferencias personales, lo que sobre todo cuenta para el Rey Prudente, como fue llamado Felipe II, es consolidar la institución de la capilla musical.

Haciendo un repaso a lo expuesto hasta aquí, se puede decir que la Casa del príncipe y luego rey Felipe II, se vio formada y modificada según las circunstancias y exigencias políticas; siguió el modelo castellano, con la inevitable consecuencia de que los músicos que sirvieron en ella eran autóctonos. Con la introducción de la etiqueta borgoñona en 1548 empieza un período de transición, hasta que en 1555-1556, con la abdicación de Carlos V, tanto en estructura como el personal de la capilla de música son el resultado de una total integración. En la decisión de asumir la capilla flamenca, Felipe emuló a su padre, pero hay que notar que seguían sirviendo cantores españoles dentro del entramado de casas reales, reflejo del proceso de asimilación no simplemente de administraciones institucionales, sino también de culturas distintas pero entrelazadas. No se sabe con exactitud lo que pasó con la colección de Carlos V después de su abdicación en 1555, pero cabe suponer que al menos una parte de ella quedase a manos de su maestro de capilla Nicolás Payen, para después incorporarse a la librería de la capilla de Felipe. La amalgama de tantas colecciones en una sola produjo una de las bibliotecas musicales más extensas del siglo XVI³⁰⁷.

Respecto al repertorio queda demostrado que el entorno musical de Felipe II fue casi más internacional que nacional, la política de castellanización por parte de Carlos V hasta 1548 supuso una continuidad en la estructuración de la Casa del Príncipe y en algunas manifestaciones culturales. Sin embargo, hay que insistir en que la cultura

³⁰⁶ ROBLEDO ESTAIRE, Luis. "Felipe II y Felipe III...", *Op. cit.*, pp. 95-109.

³⁰⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.). *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, vol. I, Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-59, pp. 135-159.

cortesana ya había recibido y asimilado elementos culturales no sólo de Flandes sino también de Italia. Estas tendencias internacionales se vieron reafirmadas y recibieron un nuevo impulso desde la integración en 1548 de las estructuras y tradiciones de ambas cortes, la castellano-aragonesa y la borgoñona, así como por el primer viaje que hizo el príncipe a Flandes.

A lo largo de este capítulo se ha estudiado el ritual de la muerte y la fiesta que alrededor de ella se establecía en la Edad Moderna, cómo todos estos rituales se utilizaron como exaltación del poder monárquico, teniendo especial interés en observar cuál fue el papel que tuvo la música en ellos. Se ha pretendido elaborar como referencia el marco y modelo musical renacentista de la Casa de Austria, durante el reinado de Carlos V y la herencia que dejó a Felipe II, para así poder profundizar, en la exportación de dicho modelo musical al Nuevo Mundo, en concreto al virreinato de la Nueva España, a México, que es donde esta tesis tiene su centro de investigación.

Capítulo III. Muerte, música y liturgia

En este capítulo se va a estudiar la organización de la liturgia funeraria, y la música que forma parte de ella, para posteriormente poder adentrarnos en el siguiente capítulo en el análisis de los repertorios musicales que se interpretaron en las exequias del emperador Carlos V en Nueva España.

La música que forma parte de la liturgia que rodea a la muerte es uno de los ejes de esta investigación, en la tradición católica la liturgia funeraria se celebra con una serie de rituales. El ritual no es sencillamente un modo alternativo de expresar cualquier cosa, sino que ciertos significados y efectos pueden expresarse o conseguirse mejor o incluso solamente «en, o a través de» el ritual. Una definición más concreta de qué es un «ritual» la encontramos en el ámbito de la antropología de la mano de Rappaport “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan”³⁰⁸.

El ser humano, social como es, necesita manifestaciones externas para relacionarse con el mundo y sus semejantes. A través de los ritos, el hombre guía su existencia y pone orden en su vida, y en la relación con los demás. Los ritos constituyen un importante cauce para superar o, al menos, desdramatizar las tensiones entre los miembros del mismo grupo humano³⁰⁹.

³⁰⁸ RAPPAPORT, Roy A. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001, p. 56.

³⁰⁹ TAMAYO-ACOSTA, Juan José. *Hacia la Comunidad. Tomo3. Los Sacramentos, Liturgia del prójimo*. Madrid: Trotta, 1993, p. 66.

Se puede decir en primer lugar, que los ritos son acciones simbólicas que tienen que ver con lo sagrado, son realizadas generalmente en un contexto grupal, conforme a unas normas y rúbricas previamente establecidas y debidamente aplicadas repetidas con cierta periodicidad, con la intención de hacer presente el mundo trascendente que se quiere simbolizar. Hay que señalar aquí la importancia del rito como acción, el ser humano participa activamente en el rito, es una acción del individuo dentro de una colectividad.

Se enlaza así con el término «ceremonial», que se puede entender como un conjunto de reglas para determinados actos solemnes. En nuestro caso los ceremoniales religiosos que componen un rito, como las actitudes del cuerpo, los movimientos que acompañan la pronunciación de las palabras, etc., se llaman «ceremonias». Finalmente, las normas que indican tales ceremonias o la manera de cómo deben realizarse se llaman «rúbricas». Otro concepto es el término «culto», el liturgista Mario Righetti explica que en sentido genérico, culto significa toda expresión de sentimiento religioso, designa en sentido objetivo, aquel conjunto fijo y ordenado de normas por el cual se halla organizada la religión exterior correspondiente a una determinada sociedad³¹⁰.

El término «liturgia» puede malinterpretarse parcialmente en el sentido del culto en su mero aspecto externo, de ceremonia del Oficio cristiano³¹¹. «Liturgia», es un término, sin embargo, de origen profano. Liturgia significa «obra del pueblo/para el pueblo», «asunto público»³¹², también puede asumir un significado cultural, designaba en este caso, una celebración religiosa que afectaba a toda la comunidad-congregación ciudadana, de cuya ejecución todos eran responsables y tenían que participar para asegurar la bendición del Dios competente por medio de sacrificios, esto se ve en el Antiguo Testamento. La celebración religiosa era entonces un «asunto público» tan importante como todas las demás medidas que debían asegurar o promover el bienestar del pueblo. Con lo cual, se entiende que el concepto de liturgia tiene un origen profano.

³¹⁰ RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, pp.82-83.

³¹¹ Pío XII rechazó esta interpretación errónea en su encíclica *Mediator Dei*, AAS 39, 1947.

³¹² KUNZLER, Michael. *La liturgia de la Iglesia (manuales de teología católica, tomo X)*. Valencia: Edicep Cb, 1999, p. 52.

La liturgia es, por tanto, la expresión pública, solemne, oficial del culto. Algunos autores han llamado liturgia al elemento exterior sensible del culto, es decir, el conjunto de los ritos y de las prescripciones que forman el ceremonial del culto cristiano. Es ésta una noción unilateral incompleta de la liturgia, que desconoce el elemento íntimo y vital de la misma. Esta concepción de la liturgia, que no ve sino la estructura exterior, llega a degenerar en un ritualismo vacío, fin en sí mismo que evoca y se asemeja al formulismo mágico de las religiones paganas.

Con lo cual, desde el punto de vista religioso, de la religión católica, y del Rito Romano, que es dentro del cual se incluyen todos los estudios de esta tesis, la definición exacta de la liturgia no puede, en su esencia, descartar la parte espiritual y de fe, tendría que definirse entonces como el ejercicio del sacerdocio de Cristo por medio de la Iglesia; o bien, en términos distintos, pero equivalentes, el culto integral del Cuerpo místico de Jesucristo³¹³.

Es muy importante hacer una distinción, llegado este punto, y aclarar que para que un acto de culto tenga derecho a llamarse litúrgico es preciso que esté realizado en nombre de la Iglesia y que ésta lo haya hecho suyo imprimiéndole el propio carácter oficial. La liturgia deberá modelarse con arreglo a la naturaleza de la Iglesia y revestir las notas distintivas fundamentales de la misma. Se ve entonces que muchas veces se utilizan como sinónimos los términos culto y liturgia cuando no es exactamente así³¹⁴.

Por último, en términos de doctrina, se puede afirmar entonces que un «rito litúrgico», en general, encierra en sí la razón de verdadero acto de culto cuando es sacramental o misterioso, es decir, vivificado por los méritos de la pasión y muerte de Cristo y esté realizado en nombre de la Iglesia. Y se llama «rito», compuesto por una serie de ceremonias, al conjunto de fórmulas y de normas prácticas que deben observarse para el cumplimiento de una determinada función litúrgica; por ejemplo, el rito del bautismo, de la consagración de una iglesia, etc. Alguna vez, sin embargo, la palabra «rito» tiene un significado más amplio y designa una de las grandes familias de

³¹³ VARELA ÁLVAREZ, Juan J. *El Culto cristiano: origen, evolución, actualidad*. Villadecavalls-Barcelona: Clie, 2009, p. 107.

³¹⁴ AUGÉ, Matías. *Liturgia: historia, celebración, teología, espiritualidad*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1997, pp. 13-16.

la liturgia cristiana³¹⁵. Así se dice el Rito Romano, el Rito Griego, el Rito Ambrosiano, etc.

La liturgia es, por tanto, un medio de comunicación en el que se pone de manifiesto un lenguaje múltiple, hecho de palabras, incluida la Palabra de Dios, gestos, símbolos y otros elementos. Existe un «lenguaje litúrgico», como existen el lenguaje político, el lenguaje científico, el lenguaje religioso, etc. Es fundamental que el lenguaje litúrgico sea comprensible y que toda celebración litúrgica sea un espacio donde se produzca una verdadera comunicación entre todos los que participan³¹⁶.

La celebración litúrgica aparece como un conjunto de signos. El «signo» es un medio de comunicación y de encuentro. En la perspectiva de la expresión, los signos de la liturgia han sido elegidos para comunicar el mundo interior de quienes toman parte en la acción litúrgica, y como mediaciones para la experiencia religiosa. Pero los signos litúrgicos están ante todo al servicio de la presencia y de la realización de una salvación que está destinada a los hombres en sus circunstancias históricas y existenciales.

Una vez especificado lo que se entiende por liturgia en el marco de esta investigación y los rituales que se llevan a cabo dentro de ella, se explorará la liturgia relacionada con la muerte y la música que se interpreta en ella.

III.1. La liturgia católica de la muerte

La ritualización de la muerte ha ido cambiando a lo largo de los siglos. Desde que el enfermo entraba en la agonía y hasta el momento en que era enterrado, la Iglesia ya no le abandona, ora sin cesar en torno a su cuerpo y ritualiza hasta la menor de las

³¹⁵ SÁNCHEZ NOGALES, José Luis. *Filosofía y fenomenología de la religión*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2003, pp. 407-435.

³¹⁶ CASTELLANO, Jesús. *Liturgia y vida espiritual. Teología, celebración, experiencia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, pp.33-57.

diligencias de las que es objeto, por trivial que sea³¹⁷. Lo cierto, es que no siempre la muerte en el seno católico ha tenido ni la misma importancia, ni el mismo tratamiento, e igual ocurre con la liturgia asociada al rito de la muerte. El conjunto de oraciones y ritos alcanzó su más pletórica realización en los ambientes monásticos galos de los siglos VIII al X. Pero no se debe por ello pensar que esta liturgia de la muerte es de inspiración y realización exclusivamente monástica, sino que los monjes más bien la adoptaron y fueron añadiendo numerosos elementos, muchos de ellos provenientes del rito mozárabe, pero no fueron ellos quienes inventaron toda esta liturgia sino que más bien tuvo que refugiarse en los monasterios.

Fundamentalmente esta liturgia de la muerte es parroquial, comunitaria, y como tal, tiene seguramente sus orígenes en los primeros siglos de la Iglesia en una época en la que la influencia de la liturgia judía era todavía actual. Muchas de las oraciones que todavía se poseen proceden de una época en que el discernimiento entre libros apócrifos y canónicos no se había generalizado aún. Así, por ejemplo, el *Requiem aeternam*, de la *Misa de Requiem*, tomado del IV libro Esdras³¹⁸, pudo aparecer en aquél momento.

Con el paso de los siglos y los cambios sufridos alrededor de este rito funerario, a partir del siglo VIII se observa que la muerte llegó a ser un hecho absolutamente profano, del que el clero se iba desinteresando cada vez más. Por tanto, no tiene nada de extraño que el gozo y la fe que se suponían en la celebración primitiva vaya desapareciendo y que el pesimismo y oscurantismo propios de la Edad Media quedara en completa libertad y se vayan apoderando de los sentimientos de los fieles. A partir de entonces se llega a celebraciones de diversos tipos que acabarán por entremezclarse³¹⁹. Al comienzo, sobre todo en los monasterios, se santifica la «muerte misma», en las parroquias (a partir del siglo VIII) se pide «por el muerto», cuyo castigo teme, en los ambientes clericales, se recita el Oficio o se medita «sobre la muerte».

En el siglo XII, la Curia Pontificia de Roma, abandona las fórmulas del ritual antiguo de la muerte y adopta un ritual muy simplificado, que los

³¹⁷ MAERTENS, Thierry, HEUSCHEN, Louis. *Doctrina y pastoral de la liturgia de la muerte*. Madrid: Marova, 1962, pp. 43-61.

³¹⁸ FURST, Renata. *Ruth, Esdras, Nehemías y Esther*. Justo L. González (ed.). U.S.A: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995, pp. 51-71.

³¹⁹ WATTS, Alan W. *Mito y ritual en el cristianismo*. Barcelona: Kairós, 1998, pp. 13-34.

franciscanos adoptarán también, igual que hicieron con el Misal, y se hicieron propagadores por el mundo, y finalmente, después del Concilio de Trento, el nuevo *Rituale Romanum*³²⁰, de 1614, se hizo eco de esta simplificación exagerada, aunque a través de los libros litúrgicos de algunas órdenes religiosas, como los dominicos, se puede ver todavía el antiguo rito eucológico³²¹. En el siglo XVI se suceden varios cambios a nivel litúrgico dentro de la Iglesia Católica, y es a finales de siglo cuando queda establecida la doctrina de Trento. Se ha primado la liturgia romana por encima de todas las demás ya que es dentro de ésta donde se desarrolla toda nuestra investigación. Se entiende por «Liturgia Romana» el rito de la Iglesia Católica que se difundió desde Roma en la Edad Media por toda Europa. Esta difusión coincide con la época del Papa Gregorio Magno que fue el gran reformador de esta liturgia, que él mismo normalizó con sus libros «Sacramentario» y «Antifonario». La Liturgia Romana fue establecida oficialmente en los reinos españoles de Castilla y de León bajo el reinado de Alfonso V de León sustituyendo a la antigua «liturgia hispana-mozárabe»³²².

De esta evolución histórica se puede llegar a la conclusión de que el estudio de la liturgia de la muerte no debe partir de los textos y de los ritos que subsisten o han llegado hasta nuestros días en el ritual actual, sino que debe partir de fórmulas antiguas, a veces desaparecidas. Por tanto, en esta tesis se analizará la liturgia que concierne al marco temporal que nos atañe, es decir, durante el siglo XVI, cuidando especialmente de volver a colocar en su lugar original los restos que aún quedan y poder así hacer la más fiel reconstrucción de la liturgia funeraria.

³²⁰ SODI, Manlio, FLORES, Juan Javier, TRIACCA, Achille M. (eds.). *Rituale Romanum: editio princeps (1614)*. Roma: Libreria editrice vaticana, 2004, pp. xii-xiv.

³²¹ ALADAZÁBAL, José. *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, pp. 144-145. El término Eucología, viene del griego «euche», «euje», oración y «logia», estudio, ciencia, tratado. Por tanto, es el estudio de la oración, pero se usa también para el conjunto de oraciones de un libro litúrgico o de una celebración. Así como las lecturas representan lo que Dios nos quiere comunicar a los hombres, los textos eucológicos son las oraciones que los creyentes dirigen a Dios. La eucología es una de las riquezas más características de un rito o familia litúrgica. En las liturgias orientales se llama «eucologio» a su libro oracional. En las occidentales se llama «sacramentario», «*liber sacramentorum*», «libro de altar», o sencillamente «misal». Se habla de eucología mayor y menor. La «eucología menor» son las oraciones breves al principio de la Misa (la oración colecta del día), después del ofertorio (oración sobre las ofrendas) y al final de la celebración (oración poscomunión), así como la fórmula conclusiva de la oración universal en la Misa y las «colectas de salmos» en la Liturgia de las Horas. La «eucología mayor» sobre todo la Plegaria Eucarística, con el prefacio como su primer apartado, las bendiciones solemnes y las oraciones consagradorias de los varios sacramentos; por ejemplo la oración sobre el agua en el bautismo, sobre los óleos y el crisma en la Misa Crismal, o sobre los ordenandos o los novios.

³²² HITCHCOCK, Richard. *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain. Identities and Influences*. London and New York: Roudledge, 2013, pp. 110-123.

A la luz de lo dicho anteriormente, y debido a la complejidad de los ritos funerarios y la liturgia que se lleva a cabo en ellos, sólo se va a centrar el estudio en las partes que se pueden ubicar en la liturgia, tanto en España como en Nueva España, durante el siglo XVI, fórmulas, oraciones, etc. que se tiene constancia que se utilizaron en los funerales de Carlos V.

III.1.1. Organización de la liturgia

Para poder entender la organización de la liturgia en los distintos ritos hay que pararse a estudiar los libros en los que se desarrolla y estructura la misma. Se llaman «libros litúrgicos»³²³ a los que contienen las preces, u oraciones de ruego, y ceremonias determinadas por la Iglesia católica para la administración de los Sacramentos, celebración de la Misa y ejercicio de las demás funciones sagradas. En un primer momento las comunidades cristinas no contaban con libros litúrgicos, el período de la formación de los libros litúrgicos empieza en los primeros siglos del cristianismo. Tuvo un impulso particular durante la época carolingia, cuando Carlo Magno mandó hacer un Sacramentario que poco a poco se fue extendiendo por todo el Imperio. Se debe hacer la distinción entre los libros litúrgicos que se llaman «puros» y los «plenarios»³²⁴.

III.1.1.1. Libros litúrgicos puros³²⁵

A partir del siglo VII aumenta la documentación litúrgica, aparecen libros litúrgicos llamados «libros puros», en el sentido de que contienen cada uno un único elemento de la celebración, por tanto sirven diferentes oficiantes según el caso. Se utilizaban cuatro fundamentalmente; el Sacramentario, el Leccionario, el Antifonario y

³²³ PINELL, Jordi. *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1998, pp. 41-53.

³²⁴ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Introducción a la liturgia. Conocer y celebrar*. Madrid-Salamanca: San Esteban-Edibesa, 2005, pp. 25-27.

³²⁵ SARTORE, Domenico, TRIACCA, Achille M. (dirs.). *Nuevo diccionario de Liturgia*. Juan Canals (ed.). Madrid: Ediciones Paulinas, 1987, pp. 1129-1133.

los *Ordines*.

El «Sacramentario», es el libro del celebrante, obispo o presbítero que contiene las fórmulas eucológicas para cada eucaristía, es decir, los Sacramentos. Está dividido a su vez en 3 libros: I Propio del tiempo, II Propio de los Santos y el tiempo de adviento, III Domingos ordinarios, con el canon y celebraciones varias³²⁶.

El «Leccionario» es el libro que contiene ciertas lecturas seleccionadas. Al principio se leían directamente de la Biblia las lecturas para las celebraciones litúrgicas, de modo más o menos continuo. Cuando se comenzó a escoger fragmentos para determinados días, éstos fueron marcados al margen del texto sagrado. En un segundo momento se hizo esta selección, primero como apéndice del libro y luego aparte, de ahí el término *capitularia* porque incluía la lista de los *capitula* con la indicación del comienzo y del fin de cada fragmento. Se encuentran así leccionarios que contienen sólo fragmentos de los evangelios (llamados *capitularia evangelorum*) o leccionarios sólo las lecturas no evangélicas, llamados sólo *Libre Comitit*, o *Liber Commicus* o simplemente *Comes*³²⁷.

El «Antifonario», es el libro que contiene los cantos de la Misa, y está destinado al cantor o al coro. Los más antiguos antifonarios se pueden relacionar con los gelasianos del siglo VIII³²⁸, no tienen todavía notación musical. Con lo cual es de especial atención este libro litúrgico para esta investigación, ya que contiene muchas de las partes musicales de las celebraciones.

Por último estaban los «*Ordines*»³²⁹. Para llevar a cabo una celebración litúrgica no bastan los diferentes libros que contienen los textos, sino que se necesita conocer el modo de estructurar el desarrollo de la celebración. De éstas indicaciones se encargan libros especiales, que se llaman *Ordo*, *Ordines*³³⁰) u *Ordinarium*. En ellos aparecen las

³²⁶ FERNÁNDEZ RODRIGÚEZ, Pedro. *Introducción a la liturgia...*, *Op. cit.*, pp. 22-24.

³²⁷ ALDAZÁBAL, José. *Ordenación general del misal romano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005, pp. 16-17.

³²⁸ GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel. *Historia religiosa del Occidente medieval (años 313-1464)*. Madrid: Akal, 2012, pp. 186-191.

³²⁹ PFAFF, Richard W. "Les «ordines» les ordinaires, et les cérémoniaux Aimé-Georges Martimort". En: *Speculum. A journal of medieval studies*, vol. 68 (1993), nº 2, pp. 171-178. MARTIMORT, Aimé Georges. *Les "Ordines", les ordinaires et les cérémoniaux*. Belgium: Brepols, 1991.

³³⁰ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Introducción a la liturgia...*, *Op.cit.*, p. 24.

«rúbricas» (así llamadas por estar escritas en rojo = *ruber*), que son una serie de pautas para celebrar los ritos.

III.1.1.2. Libros litúrgicos mixtos o plenarios

En los umbrales del año 1000 se asiste a un fenómeno de fusión de los diferentes libros por motivos funcionales. Se comienzan a recoger en un solo libro todos los elementos que sirven para una celebración. Nacen así los «libros mixtos o plenarios», que se resumen en tres; el Pontifical, el Breviario y el Misal.

El «Pontifical», es el libro que contiene fórmulas y ritos de las celebraciones reservadas al obispo (pontífice), como la Confirmación, las Ordenaciones, las Consagraciones de Iglesias, Consagraciones de Vírgenes, la Bendición de Abades, Coronación de Reyes y de Emperadores³³¹.

El «Breviario» (del latín *breviarium*), quiere decir resumen, abreviación. Se ha llamado así sobre todo al volumen o volúmenes en que, a partir del siglo XII, se fue concentrando todo el Oficio Divino. El breviario completo sólo apareció a principios del siglo XIII, para uso de la Curia Romana, bajo el pontificado de Inocencio III. El Breviario sufrió una larga evolución, pasando por la famosa edición del cardenal Francisco de Quiñones, a principio del siglo XVI, y sobre todo por el Breviario de San Pío V, por encargo del Concilio de Trento en el año 1568³³².

Antes de unificarse en el Breviario había libros distintos para el Oficio de la Horas; el Salterio, el Homiliario, el Himnario y el Oracional.

El «Salterio», que en el uso litúrgico ha tenido dos redacciones: la romana (por haberse usado en Roma hasta el siglo VIII), que corresponde a la primera revisión de San Jerónimo sobre texto griego y la galicana (llamada así porque, usada primero en Galia, luego se difundió en todo Occidente, excepto en la basílica Vaticana), ésta

³³¹ ALDAZÁBAL, José. *Vocabulario Básico...*, *Op. cit.*, pp. 313-317.

³³² *Ibid.*, p. 62.

reproduce el texto de la segunda revisión jeromiana sobre la *Hexapla* de Orígenes, y luego entró en la *Vulgata*³³³. A menudo los cantos bíblicos se insertan en los salterios para uso litúrgico, para los Nocturnos y las Laudes, como estudia en el siguiente apartado con detenimiento.

El «Homiliario», es el libro que recoge las lecturas patrísticas, El más importante, que luego pasó al Breviario, es el que Pablo el Diácono³³⁴, monje de Montecasino, preparó para Carlo Magno.

El «Himnario», recoge los himnos de composición eclesiástica para las diversas horas canónicas. Parece que el Rito Romano acogió los himnos sólo en el s. XII, pero ya San Ambrosio los había compuesto para la liturgia de Milán, y San Benito los había acogido en la litúrgica monástica.

El «Oracional» del que se encuentran huellas en el Sacramentario de Verona y en el Gelasiano, comprende las oraciones para las diversas horas canónicas.

Todos estos libros, después del año 1000, confluyen en uno solo, llamado *Breviarium*, porque era de hecho una reducción de los diferentes elementos, especialmente de las lecturas. El más conocido es el *Breviarium secundum consuetudinem romanae curiae*³³⁵, difundido también por la obra de frailes menores que lo adoptaron oficialmente en 1223. Como se ha apuntado, de este Breviario se hizo en 1525 una reforma desde el punto de vista de la latinidad. Más importante es la reforma del cardenal Quiñones, por encargo de Clemente VII. Pero esta reforma, bien hecha bajo el aspecto racional, no tenía en cuenta que el Oficio divino está destinado al coro, y no al rezo privado (como de hecho sucedía). Publicado en 1535 y reimpresso varias veces, fue acogido universalmente con entusiasmo pero en 1556 Pablo IV lo suprimió por el motivo relacionado arriba, volviéndose al Breviario de la Curia Romana.

³³³ SUTCLIFFE, Edmund F. "The name «vulgate»". En: *Biblica*, vol. 29 (1948), n° 4, pp. 345-352.

³³⁴ FLETCHER, John, ROPERO, Alfonso Ph. D. *Historia general del cristianismo. Del siglo I al XXI*. Villadecavals (Barcelona): Clie, 2008, pp. 122-123.

³³⁵ BATIFFOL, Pierre. *History of the Roman Breviary*. London: Longmans, Green, and Co. 1898.

El Misal, *Missale, Liber missalis, o Missale plenarium*, es el libro donde confluyen Sacramentario, el Leccionario el Antifonario, y los primeros *Ordines*. Por «Misal plenario» se entiende aquél que reúne todos los elementos necesarios para la celebración en el orden adecuado para que la Misa se pueda seguir con facilidad, y el sacerdote celebrante los tenga a mano, oraciones, lecturas, cantos, ordinario de la Misa e incluso las indicaciones suficientes sobre cómo se desenvuelve el rito. El más importante es el llamado *Missale secundum consuetudinem curiae*³³⁶, que tuvo una gran difusión por haberlo aceptado la orden de los frailes menores, que prácticamente lo llevaron en todas sus peregrinaciones misioneras.

En la tabla 8 queda resumido todo lo expuesto hasta ahora referente a los libros litúrgicos.

Tabla 8: Libros Litúrgicos	
Libros Litúrgicos Puros	Libros Litúrgicos Mixtos o plenarios
Sacramentario Leccionario Antifonario Ordines	<i>Misal Plenario</i> (Misa)
(Libros del Oficio Divino) Salterio Homiliario Himnario Oracional	<i>Breviario</i> (Oficio Divino)
	<i>Pontifical</i>

³³⁶ PIERCE, Joanne M., ROMANO, John. F. “The *Ordo Missae* of the Roman Rite: Historical background”. En: *A Commentary on the Order of Mass of the Roman Missa*. Edward Foley (ed.). Collegeville (Pennsylvania): Liturgical Press, 2011, pp. 3-35.

III.1.1.3. Antes de Trento y el *Missale Romanum* de San Pío V, 1570

Debido al marco temporal de esta investigación, se tiene que abordar el término «pre-tridentino». Esta expresión hace referencia a las variantes de la Liturgia Romana antes de 1570, año que bajo el papado de Pío V se establece el *Missale Romanum* obligatorio para regir la liturgia en toda la Iglesia de Occidente, y las colonias Americanas como territorio indivisible de la Vieja Europa³³⁷. Los ritos pre-tridentinos son aquellos que se conservan desde antes de 1370, entre ellos los principales y más conocidos son; el Ambrosiano, el Mozárabe y el de los Carmelitas. Por otro lado están los ritos de las iglesias orientales, liturgias más antiguas aún que las pretridentinas que sobrevivieron en pequeñas comunidades cismáticas ortodoxas que, posteriormente, volvieron a la comunión plena con la Iglesia católica, de este grupo el rito más conocido es el Bizantino.

A lo largo de toda la Edad Media, era frecuente que cada diócesis, incluso órdenes religiosas, tuviese sus propios misales, y libros litúrgicos en general, en los que dentro de las líneas generales del Rito Romano, contenían numerosas particularidades. La Reforma deseada por Trento³³⁸, y realizado por Pío V, supuso la unificación de estos ritos e hizo que desaparecieran casi la totalidad de estos libros litúrgicos³³⁹. Entre todos ellos, se destacan los más importantes de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, como el *Misal Romanum Mediolani*,³⁴⁰ impreso en Milán en 1474, y en España el «Misal Toledano» de 1499 (muy importante ya que es de los pocos documentos donde se recoge cómo se celebrara este rito mozárabe en la Catedral de Toledo en el S.XV, es el primero de los libros de los realizados siendo Cisneros Arzobispo de Toledo³⁴¹), y el «Misal Mozárabe» impreso en Toledo en 1500.

³³⁷ VIZUETE MENDOZA, José Carlos. *La Iglesia en la Edad Moderna*. Madrid: Síntesis, 2000, pp. 121-145.

³³⁸ El Concilio de Trento, entendiendo por tal los años de su realización y los de su puesta en práctica fueron 1545-1563, más los veinte años que siguieron. El concilio se reunió durante tres periodos (1545/47- 1551/52- 1562/63), bajo la dirección de tres papas (Pablo III, Julio III, Pío IV). Todos sus decretos fueron confirmados oficialmente por el Papa Pío V en 1564.

³³⁹ SIERRA LÓPEZ, Juan Manuel. *El Misal Toledano de 1499*. Toledo: Instituto Teológico de Toledo, 2004, pp. 36-39.

³⁴⁰ BELLAVISTA, Joan, et al. «El Missal Romà per Decret del Concili de Trento». En: *Revista catalana de teologia*, vol. 33 (2008), nº 1, p. 231-251.

³⁴¹ SIERRA LÓPEZ, Juan Manuel. *El Misal Toledano ..., Op. cit.*, pp. 63-113.

Los libros plenarios o mixtos fueron suplantando a los Sacramentarios, Leccionarios y Antifonarios, y se van haciendo normales durante la Edad Media y desde el siglo XIII en adelante son los libros litúrgicos más frecuentes. Desde 1474 hasta 1570, hubo al menos 14 ediciones diferentes, que pretendían presentar el texto de la Misa como se celebra en Roma, en lugar de en otros lugares, por tanto, fueron publicados bajo el título de *Missale Romanorum*. Estas ediciones se produjeron en Milán, Venecia, París y Lyon. Incluso estas variaciones muestran misales locales, como el «Misal de París», de los cuales al menos 16 ediciones impresas aparecieron entre 1481 y 1738³⁴².

En el siglo XV se desarrolló la *devotio moderna*³⁴³ con un fuerte acento individual orientado hacia la meditación afectiva y la imitación de Cristo. Se desarrolló al margen de la liturgia y de las devociones populares. La liturgia se transformaba en meditación. La reforma protestante atacó las misas privadas, la comunión con una sola especie, los sufragios por los difuntos y el carácter sacrificial de la Misa. La liturgia quedó reducida a la Palabra, al bautismo y a la Cena con carácter puramente conmemorativo. Trento quiso luchar contra todos los frentes que quedaban abiertos para el catolicismo, pero al final el Concilio tan sólo trató los problemas dogmáticos y disciplinarios. La revisión de los libros litúrgicos se tuvo que confiar al Papa. No obstante, se decidió mantener el uso de la lengua latina en la liturgia, aunque invitando a la catequesis litúrgica dentro de la misma celebración. Fue por tanto una solución más de forma que de fondo, para dar una imagen de fuerza y blindar al catolicismo de una unidad infranqueable.

Surgió así la necesidad del Misal plenario, por un lado por la cantidad de misas privadas, tanto en iglesias grandes como en ámbitos pequeños y rurales, y la falta de autoridad que ordenase y unificase todo el proceso de confluencia de los antiguos libros

³⁴² VIVIANI, Giulio. "The Ecumenical liturgies celebrated by the Holy Father in Rome and in the world". En: *Liturgical Renewal as a Way to Christian Unity*. James F. Puglisi (ed.). Minnesota: Liturgical Press Collegeville, 2005, pp. 147-199.

³⁴³ SPICKARD, Paul, CRAGG, Kevin M., CARLSON, Gordon William. *A global history of Christians: How everyday believers experienced their world*. Michigan: Baker Academic, 2001, pp. 152-153. Por *devotio moderna* se entiende aquella corriente espiritual que floreció en los Países Bajos, en la segunda mitad del siglo XIV, principalmente por obra de Geert Groote y de su discípulo Florens Radewijns. Se puede decir que es una mezcla entre el humanismo y el cristianismo, con ideales de ambas corrientes, la *devotio moderna* recomendaba una actitud mucho más individual hacia las creencias y la religión, y fue especialmente influyente en el ámbito flamenco durante los siglos XV y XVI. Se ha visto en ella una contribución al luteranismo y también en el erasmismo.

litúrgicos en el Misal, los abusos y particularismos se multiplicaban a pesar de las disposiciones de algunos concilios particulares. La necesidad de corrección de reforma de los misales se hizo sentir a lo largo de la baja Edad Media y durante todo el siglo XV, esta necesidad se agudizó en extremo al aparecer el protestantismo y la citada «*devotio moderna*». El Concilio de Trento tenía conciencia de este grave problema, pero no llegó a abordarlo, dejando en manos del Papa Pío V la reforma proyectada. Se conserva fruto de aquella decisión conciliar, por lo que a la Misa se refiere, el *Missale Romanum* de 1570 ya que surgió de la necesidad de unificar, de simplificar la cantidad liturgias y de variantes locales, diferentes al Rito Romano, que había en esa época, y tampoco se debe olvidar uno de los objetivos principales de Trento, que fue luchar contra el luteranismo, dando unas directrices claras de cómo debía actuar la Iglesia Católica con un libro dónde quedase reflejada de manera inequívoca qué rito debía seguirse que fuese signo de unidad e identidad a toda la Iglesia Católica Occidental³⁴⁴.

La bula *Quo primum* impuso el *Missale Romanum*³⁴⁵ como obligatorio para todas las iglesias locales y órdenes religiosas de rito latino, con la única excepción de aquellas zonas que pudiesen contar con peculiaridades litúrgicas propias con una antigüedad no inferior a los doscientos años. De este modo se logró, por primera vez en la historia de la liturgia, la existencia de un Misal unificado y común a toda la iglesia latina. Las circunstancias del momento y el mismo proceso que se observa en los siglos precedentes así lo pedían.

La revisión del Misal y del Breviario se realizaron con gran rapidez, de manera que el papa Pío V promulgaba en 1568 el *Breviarium Romanum* y en 1570 el *Missale Romanum*. A estos libros siguieron en 1596 el *Pontificale Romanum*, en 1600 el *Caeremoniale Episcoporum*, promulgados por Clemente VIII, y en 1614 el *Rituale Romanum* por Pablo V³⁴⁶. Las constituciones apostólicas de promulgación indican con toda claridad la obligatoriedad, en toda la Iglesia latina, de estos libros restituidos, con la unidad litúrgica que esto infería. Para velar por dicha unidad, el Papa Sixto V creó en

³⁴⁴ VIZUETE MENDOZA, José Carlos. *La Iglesia...*, *Op. cit.*, pp. 147-170.

³⁴⁵ LÓPEZ MARTÍN, Julián. *En el espíritu y la verdad: introducción antropológica a la liturgia*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 1994, pp. 350-359.

³⁴⁶ VV.AA. "Estudios sobre el Ritual". En: *Liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1958, pp. 129-279. El *Ritual*, como libro para uso de los sacerdotes, se conoce desde el s XII con diversos nombres *ordinarium*, *manuale*, *sacerdotale*, etc En España existían diversos «manuales» de carácter local, como el Toledano, el Valentino, el Tarraconense, etc...

1588 la «Sagrada Congregación de Ritos»³⁴⁷, cuya actividad duró hasta 1969.

Son siglos de inmovilidad, se impuso una uniformidad litúrgica que vino después del Concilio de Trento, que comprende los siglos que transcurren desde el final de la Edad Media hasta los comienzos del «Movimiento Litúrgico»³⁴⁸, entrado el siglo XIX. Aún así, en el siglo XVIII se produjeron algunos conatos de reforma como el Misal y el «Breviario de París» de 1736, el Sínodo de Pistoya de 1786, y los intentos del Papa Benedicto XIV entre 1741 y 1747³⁴⁹, pero no es hasta el siglo XX cuando se consigue la verdadera reforma tras el Concilio Vaticano II.

Por tanto, el «Misal Romano» que el Papa Pío V emitió a petición del Concilio de Trento, supuso la uniformidad, universaliza la Liturgia Romana, y quedó establecido gradualmente en el rito latino después de un período que había sido testigo de las variaciones regionales en la elección de las Epístolas, Evangelios, y las oraciones en el ofertorio, la comunión, y el principio y el final de la Misa con la excepción de algunas diócesis y órdenes religiosas, el uso de este Misal de 1570 se hizo obligatorio, estando vigente durante cuatrocientos años. Fue durante este periodo cuando el rito, y sobre todo la Misa, tomó la forma ahora conocida como la «Misa Tridentina», entendida entonces como el ritual de la Misa del Rito Romano de la Iglesia Católica, como está descrita en las ediciones sucesivas del «Misal Romano» que fueron promulgadas desde 1570 a 1962, (fecha en que se celebra el Concilio Vaticano II), años en los que estuvo vigente dicho Misal, con sus respectivas modificaciones.

³⁴⁷ FALISE, Abate. *Diccionario de los decretos auténticos de la Sagrada Congregación de Ritos*. Sevilla: Imprenta y librería de D. Antonio Izquierdo, 1867. La Sagrada Congregación de Ritos (en latín *Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis*) era un dicasterio o departamento de la Curia Romana encargado del gobierno de la Iglesia Católica para lo relativo a la liturgia y a las propuestas de casos de santidad para su beatificación o canonización por el Sumo Pontífice. Fue establecido en Roma por el Papa Sixto V para examinar las dificultades que se ofrecían para la celebración de las ceremonias y ritos eclesiásticos. Esta congregación discutía, aprobaba o desechaba los nuevos rezos que se querían introducir en la iglesia, los cambios propuestos en los ornamentos y objetos de culto. Entendía y se le sujetaban los procesos relativos a la beatificación y canonización de los nuevos santos. Mediante la constitución apostólica de 8 de mayo de 1969 *Sacra Rituum Congregatio*, Pablo VI reorganizó sus competencias entre la Congregación para el Culto Divino y la Congregación para las Causas de los Santos. Véase también el Memorial de los decretos de la Sagrada Congregación, CONGREGATIO SACRORUM RITUUM, *Memorial de la Sagrada Congregación de Ritos*. Sevilla: Pedro de Ardanda Quitanilla y Mendoza, impresor, 1670.

³⁴⁸ FERNÁNDEZ RODRIGUEZ, Pedro. *Introducción a la liturgia...*, *Op. cit.*, pp. 63-69.

³⁴⁹ LÓPEZ MARTÍN, Julián. *La Liturgia de la Iglesia, Teología, historia espiritualidad y pastoral*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, pp. 51-53.

Se puede decir entonces que el calificativo de «tridentina» se refiere al origen de la Misa, ya que fue reformada y uniformizada a toda la Iglesia latina por iniciativa del Concilio de Trento. También se la llama «Misa de San Pío V», otros nombres son «Misa latina» (como sinónimo de Misa en latín, pero ésta es una expresión ambigua), «Misa preconiliar» (es decir, de antes del Concilio Vaticano II), término ambiguo también e incluso puede llevar a la confusión de pensar que se está hablando del rito pre-tridentino, previo al Concilio de Trento.

Con lo anteriormente expuesto se deduce que poco a poco los ritos se unifican y simplifican al igual que los libros que los contienen, pasando de utilizarse varios libros con los distintos textos litúrgicos fraccionados a la utilización casi uniforme de Misales plenarios, y después de Trento el *Missale Romanum* de 1570. Todos estos libros litúrgicos dan idea, por un lado de la riqueza de esa época, y de la convivencia de distintas tradiciones en la Península Ibérica y sus colonias, pero por otro también de la complejidad de estudiar los ritos de esta época antes de la unificación, o «romanización» de la litúrgica que supuso el Concilio de Trento. Esto ocurre en esta tesis, ya que uno de los objetos de estudio son las exequias del Emperador Carlos V en México, que se celebraron en 1559, en mitad del Concilio, antes de que se estableciera una unidad litúrgica a partir de 1570, de ahí la dificultad para poder reconstruir la liturgia del ritual de exequias en esa época.

III.1.2. Las exequias

Por «exequias»³⁵⁰ se entiende el conjunto de ceremonias de carácter religioso, celebradas por un difunto, utilizando muchas veces los términos «honras» u «honras fúnebres»³⁵¹ como sinónimos de exequias. La palabra *exequias*³⁵² se compone del prefijo *ex-* (*de, desde, fuera de*) y del verbo *sequi* (*seguir*). Son los ritos y oraciones con que la comunidad cristiana acompaña a sus difuntos, y los encomienda a la bondad de Dios.

La Iglesia tiene clara conciencia de que la muerte física no interrumpe los lazos con aquellos miembros suyos que, traspasado el umbral de la muerte, o bien gozan ya de la visión de Dios o bien se preparan a gozarla, por ello, la Iglesia guardó con gran piedad la memoria de los difuntos y ofreció sufragios³⁵³ por ellos, porque se consideraba saludable el pensamiento de orar por los difuntos, para que quedaran libres de sus pecados. Así, surgieron distintos actos sacramentales relacionados con los ritos exequiales, como los «responsos» y las procesiones a los cementerios acompañando al difunto.

³⁵⁰ Véase la entrada de Exequias en *el Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, Tomo III (1732), EXEQUIAS. s. f. usado siempre en plural. Las honras funerales que se hacen al difunto. Viene del Latino *Exequiae*. MARIAN. Hist. Esp. lib. 3. cap. 5. Hiciéronle el día siguiente las exéquias y enterramiento, más solemne por el amor y lágrymas de los suyos, que por el aparato y ceremonias. QUEV. Mus. 3. Epicedio. R.A.E, Real Academia de la Lengua Española.

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-antiores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>, [consultado en octubre 2016]. También como términos sinónimo aparece *Obsequias*, *Diccionario de Autoridades*, Tomo V (1737). OBSEQUIAS. s. f. Lo mismo que Exéquias. Es voz mui usada, aunque menos conforme a su origen. Latín. *Exequiae, arum*. RECOP. lib. 5. tit. 5. l. 2. No se pueda llevar en su entierro, ni poner en su sepultura, al tiempo de las obséquias o cabo de año, más de doce hachas.

³⁵¹ *Diccionario de Autoridades - Tomo IV (1734)*. HONRAS. Se llama tambien aquel último honor que se da a los muertos, que tambien se llaman Exéquias. Latín. *Exequiae, arum. Justa, orum. Parentatio*. NIEREMB. Var. ilustr. Vid. del P. Joseph Scammaca. Al septimo día se le repitieron solemnes honras, a costa de la misma Ciudad. HORTENS. Mar. f. 263. Aquella antigua y loable costumbre de celebrar las honras de los muertos. [iv.174]

³⁵² Del lat. *exsequiae, -arum*. l. f. pl. Honras fúnebres. *Diccionario de la RAE*, Real Academia de la lengua española, <http://dle.rae.es/?w=exequias&m=form&o=h>, [consultado en noviembre 2016]

³⁵³ ALDAZÁBAL, José. *Vocabulario básico...*, *Op. cit.*, p. 386. El término sufragio proviene de latín de «*sufragium, suffragari*» y a su vez éstos vienen de «*frangere*», significa partir o romper. Los sufragios hacen referencia, sobre todo, a los actos piadosos que se realizan por los difuntos, por ejemplo celebrar una misa en sufragio de alguien. Las oraciones, sacrificios y buenas obras que se ofrecen por alguien, se llaman «sufragios». El término sufragio, se usa especialmente con relación a las almas del purgatorio, que padecen por las faltas cometidas en vida, pero por las cuales no hicieron suficiente penitencia en esta tierra, aún cuando ya fueron perdonadas. Se podía ayudar a esas almas sufragando, es decir, rezando, pero sobre todo mandando celebrar misas en sufragio (en auxilio) suyo, para que pudieran subir más deprisa al Cielo y acabar su sufrimiento.

Desde la Antigua Roma, ya era una parte muy importante del funeral el cortejo fúnebre, el cadáver era velado y luego trasladado fuera del recinto urbano para su incineración y recogida de las cenizas y restos óseos en una urna. Era habitual pronunciar un discurso alabando las virtudes del difunto. Pero lo más importante era, el cortejo fúnebre, familiares y amigos del difunto acompañaban al cadáver hasta fuera de la ciudad. Era costumbre también pronunciar un discurso de alabanza en honor del difunto, a veces, si el personaje tenía un cargo relevante, o un cargo público, se paraba en el foro todo este cortejo, donde se realizaba el discurso. Pero lo más relevante era el acompañamiento por parte de familiares y amigos del difunto, en procesión, en la que a veces se llevaban mascarillas de los antepasados muertos, y se contrataban plañideras. De ahí a que este seguimiento o séquito del cadáver se llamase en su conjunto «honras fúnebres» o «exequias»³⁵⁴. La praxis funeraria cristiana más antigua revela una relación evidente con prácticas comunes no creyentes. Con lo cual, se ve que es un rito antiquísimo que empieza desde Roma, que tiene un origen profano y que adopta la iglesia cristiana posteriormente. Primitivamente la liturgia de los funerales apenas estaba desarrollada. La importancia recaía sobre todo en la liturgia misma de la muerte constituida por el «viático»³⁵⁵, o últimos cuidados y la «recomendación», no siendo los funerales más que el rito de conclusión de esa liturgia.

A partir del siglo X en adelante, ya no es suficiente con la misa de funerales, así que durante todo el año se celebraban misas en sufragio por los fallecidos. Por eso, los antiguos misales medievales contienen una variedad considerable de misas por los difuntos. Dentro de esta proliferación de Misas de Difuntos, hace su aparición en el siglo XII el formulario actual de Misa de *Requiem*, que fue adoptado en los funerales de la Curia Romana en el siglo XIII, y de ahí paso al Misal Romano del año 1570.

³⁵⁴ ESPLUGA, Xavier, MIRÓ I VINAIXA, Mónica. *Vida religiosa en la antigua Roma*. Barcelona: UOC, 2003, pp. 80-87.

³⁵⁵ MAERTENS, Thierry, HEUSCHEN, Louis. *Doctrina y pastoral...*, *Op. cit.*, pp. 105-116. La palabra «viático» proviene del latín «*via*», o sea, camino, y significa «provisiones para el viaje que se va a emprender», así lo entendían los romanos. En la liturgia católica el viático consiste en administrar la comunión, bajo las dos especies a ser posible, a los moribundos como ayuda para celebrar la Pascua definitiva. Así pues, a los que van a dejar la vida terrena la Iglesia les ofrece un alimento espiritual para su Pascua, la comunión, llamada en esta ocasión viático.

Se ha de señalar un hecho, ya que musicalmente es importante, la influencia que tuvieron los franciscanos en el siglo XIII y esta importancia fue decisiva para la inserción de la secuencia *Dies Irae*³⁵⁶ en el rito funerario, concretamente en la Misa. Esta pieza tiene un texto original que no es de origen franciscano, el autor desconocido se inspiró para las siete primeras estrofas, en lugares comunes sobre la escatología dramática. Pero a partir de la octava estrofa es mucho más personal, y alude a la misericordia de Dios, y a la confianza del Dios-Redentor, así que esta pieza, aparte de por su importancia musical, sobre todo a partir del siglo XV y XVI, que nos afecta especialmente, es de los poco reductos que quedan ya en el Edad Media del carácter pascual de los funerales primitivos, únicamente orientada al perdón y la propiciación. En la misma época, siglo XIII, por otro lado, desaparece el *Aleluya*, cantado con regularidad hasta entonces en las Misas de Difuntos, dejando lugar al *Tracto*, antigua oración inspirada en la «recomendación». Era un rasgo pascual más que desaparecía de la Misa.

Durante el Renacimiento la piedad cristiana de la época, para afirmar su fe en la salvación y su confianza en la redención, recurrió a la multiplicación excesiva de los sufragios. Es la época en que se desarrolla la costumbre de las Misas Gregorianas. Así se fueron fijando una serie de misas o «treintenarios»³⁵⁷ y los sacerdotes debían seguir un orden sucesivo de celebraciones, empezando por la Misa del primer domingo de Adviento, la de Navidad, la de San Esteban, y así sucesivamente, hasta el día 2 de noviembre, día de Todos los Difuntos, durante todo el año litúrgico se celebraban misas para significar el misterio mismo de la muerte. A partir del siglo XVI se atuvieron exclusivamente a una Misa de Difuntos; la Misa de *Requiem*. El aspecto dramático de la muerte se señaló de nuevo con especial incidencia en la última etapa de los funerales, es decir, en el cementerio³⁵⁸.

Es muy probable, que de ese contexto, se derivase la prohibición de que los fieles comulgasen en las misas de funerales, una medida semejante sólo se puede interpretar en ese clima de cambio de paradigma, en el que la Misa perdió totalmente su

³⁵⁶ MARTINEZ GÁZQUEZ, José, FLORIO, Rubén (coords.). *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*. Bahía Blanca-Argentina: Universidad Nacional del Sur-EdiUNS, 2006, pp. 79-85.

³⁵⁷ GARCÍA Y GARCÍA, Antonio. "Religiosidad popular y derecho canónico". En: *La religiosidad popular I. Antropología e historia*. Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó i Rey, Salvador Rodríguez Becerra (coords.). Barcelona: Anthropos, 2003, pp. 231-246.

³⁵⁸ CONFERENCIA DEL EPISCOPADO MEXICANO. *Ritual de exequias*. México: C.E.M, 1991, pp. 27-33.

carácter de anticipación al banquete comunitario en el cielo, y se acrecentó el temor sobre el destino del difunto, por tanto ya no se atrevían a comulgar con él por miedo a que estuviese condenado. Igualmente dentro de este mismo ambiente se puede comprender la serie de aditamentos paganos que recargan más aún los funerales desde este momento, y que han recibido tan merecidamente el nombre de «pompas fúnebres»³⁵⁹, donde se incluirían la música, ornamentos, catafalcos y túmulos funerarios, que provienen de esta etapa, en la que se conforman los funerales desde esta visión patética de la muerte.

El primer libro donde queda regulado todo lo relativo al rito de las exequias, es el *Ordo 49* dedicado a los funerales, que data del siglo VIII. Hasta 1614, después de Trento, no hay una revisión de este ceremonial que quede fijado en un libro, el *Ordo Exsequiarum*. Posteriormente desde esa fecha de 1614, no hay ningún otro libro, hasta que se elabora el nuevo *Ordo Exsequiarum*³⁶⁰ después del Concilio Vaticano II, en 1971. Con lo cual se ve primero de lo ancestral de estos rituales, y por otro del estatismo a lo largo de los siglos de dichas ceremonias.

Cuando llega el «Ritual de Exequias» de 1614³⁶¹, bajo el pontificado de Pablo VI se sigue manteniendo la concepción medieval y renacentista pretridentina de la muerte, y por tanto del ritual. Se conserva que el párroco y el clero siguen llevando el cadáver y lo llevan procesionalmente y cantando a la iglesia donde se celebra el Oficio de Difuntos y la Misa, se canta y se rezan oraciones enfocadas a pedir por el difunto y que sea absuelto de sus pecados, y finalmente hay una última procesión donde se lleva al muerto al cementerio, se canta y se rezan las preces finales. Esta manera de celebrar se conserva hasta el Concilio Vaticano II, y se regulada en el nuevo *Ordo Exsequiarum*.

Conviene hablar sobre los *Ordines*, que ya se citaron en el apartado anterior, lo que estos libros litúrgicos puros significan y que contienen las rúbricas de las distintas ceremonias. El origen de tales libros se debe sobre todo a la necesidad del clero franco, que quería saber cómo se desarrollan en Roma las diversas celebraciones.

³⁵⁹ FERRER, Eulalio. *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 149-163.

³⁶⁰ *Ordo Exsequiarum*. Roma: Sabinae, 2008.

³⁶¹ SMITH, Preserved. *A History of Modern Culture. The great renewal (1543-1687)*. London: George Rouedlege & Son, 2014, pp. 530-533. El contenido del ritual de 1614 proviene de los siglos VI y VII, donde aún no se había desarrollado suficientemente la doctrina del juicio particular y del purgatorio, definida por Benedicto XII en 1336 y por el concilio de Florencia en 1439.

Los *Ordines* de origen romano aparecen en libros dedicados al estudio de la liturgia³⁶², uno de los más completos en este tema es el de Melchor Hittorpium. En este libro, el autor editó una compilación de *Ordines* bajo el título *Ordo Romanus Antiquvs de Divinis Catholicae Ecclesiae Officiis*³⁶³. En el siglo siguiente, destacan por su trabajo dedicado al estudio de los *Ordines*, especialmente el monje Jean Mabillon (1632-1707)³⁶⁴, que publicó una selección de cincuenta *Ordines* que iban desde el siglo IX al XV y el trabajo de su discípulo Edmond Martène (1654-1739)³⁶⁵, religioso benedictino e historiador francés. Fueron pioneros ambos en la edición crítica de esos textos sobre la base de los manuscritos atestiguados en la Edad Media. Sin olvidar los numerosos estudios realizados desde entonces, se deben destacar los del Michel Andrieu así como los de Eric Palazzo³⁶⁶, donde los clasifica en 50 *ordines*, y el número 49 es el *Ordo* para funerales, datado en Roma en el VIII, y por el que se regirán los funerales hasta, como se ha señalado, el nuevo *Ordo Exsequiarum* producto del Concilio Vaticano II (1969) y que se publicó en 1971³⁶⁷.

En el tardo Medievo y la época renacentista, se atribuye una relevante importancia a los elementos celebrativos (oraciones, textos para el canto, las melodías mismas, el color de los parámetros, los signos utilizados etc...), determinando así una clara preponderancia del tema propiciatorio respecto a la inspiración originaria, que propagaba el mensaje de esperanza derivado de la Pascua, que era la temática prioritaria de los funerales cristianos más primitivos³⁶⁸.

³⁶² *De divinis Catholicae Ecclesiae officiis ac ministerii*. Roma: Impresor Georgium Ferrarium, 1591

³⁶³ HITTORPIVM, Melchioem. *De Divinis catholicae Ecclesiae officiis et mysteriis, varii vetvstorum aliqvot ecclesiae partum ac scriptorium ecclesiasticorum libri*. Paris: 1624, pp. 2-180.

³⁶⁴ MABILLON, Johanne. *Annales Ordinis S. Benedicti tomus sextus*. Lucae: Leonardi Venturini, 1745. Mabillon realiza uno de los estudios más completos sobre los ordines en el siglo XVII. MABILLON, Juan. *Tratado de los estudios monásticos: dividido en tres partes*. Madrid: Blas Román, Impresor de la Real Academia de Derecho Español y Público, 1779.

³⁶⁵ PALAZZO, Eric. *A History of Liturgical Books. From the Beginning to the Thirteenth Century*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1998, pp. 7-10. PALAZZO, Eric. "Les ordinaires liturgiques comme sources pour l'historien du Moyen Age. A propos d'ouvrages récents". En: *Revue Mabillon*, (1992), nº 3, pp. 233-240.

³⁶⁶ ANDRIEU, Michel. *Les ordines romani du haut moyen âge I. Les manuscrits*. Louvain: Spicilegium Sacrum Lovaniens, 1931. Michel Andrieu tiene una edición crítica en la que clasifica, data y localiza los OR (ordines romanos), basándose en el estudio de los manuscritos más antiguos. Véase también PALAZZO Eric. *A history of Liturgical Books...*, *Op. cit.*, pp. 176-181.

³⁶⁷ ALDAZÁBAL, José. *La Celebración de las...*, *Op. cit.*, p. 16.

³⁶⁸ SARTORE, Domenico, TRIACCA, Achille M. (dirs.). *Nuevo diccionario...*, *Op. cit.*, p. 780.

El sentido que la Iglesia le da a las exequias, aunque la estructura formal haya ido cambiando a lo largo de los siglos, es que se celebra en ellas el misterio pascual para que quienes fueron incorporados a Cristo, muerto y resucitado por el bautismo, pasen con Él a la vida, sean purificados y recibidos en el cielo, y aguarden el triunfo definitivo de Cristo y la resurrección de los muertos. Esto explica que la esperanza de la resurrección sea un tema central en las exequias, a ella se refieren constantemente las lecturas, las antífonas y las oraciones.

Como se ha ido observando hay un proceso claro, un cambio en el significado de la muerte, y sus ritos asociados, desde los inicios del cristianismo. De entender la muerte como un camino, un tránsito hacia la paz, la Tierra Prometida, hasta convertirlo al final de la Edad Media en un momento envuelto en la culpa, los pecados y el temor hacia el juicio final. Musicalmente esto queda reflejado en las obras compuestas para los rituales de difuntos, algo que se verá en profundidad en apartados siguientes, y en concreto en capítulo IV de esta tesis, analizando la música de las exequias de Carlos V en Nueva España.

III.1.3. Liturgia de las Horas: el Oficio de Difuntos

III.1.3.1. La Liturgia de las Horas

El nombre de «Liturgia de las Horas» alude a la plegaria eclesial distribuida según las horas del día³⁶⁹. Por medio de la oración de las horas, que su extensión abarca todas las horas del día y de la noche, no se interrumpe en ningún momento la comunicación entre Dios y su Pueblo³⁷⁰.

³⁶⁹ CORTÉS, E., TUÑÍ, J., RAURELL, F. (redactores). *La Biblia día a día: comentario exegético a las lecturas de la Liturgia de las Horas*. Madrid: Cristiandad, 1981, pp. 55-60.

³⁷⁰ CASTELLANO, Jesús. *La liturgia de las horas...*, *Op. cit.*, p. 25.

La Liturgia de las Horas se compone de salmos, cánticos bíblicos, lecturas bíblicas, patrísticas, de otros autores eclesiásticos, responsorios, himnos, preces y oraciones, también se contemplan espacios de silencio meditativo³⁷¹. Los primeros cristianos oraban y cantaban salmos con frecuencia a determinadas horas a lo largo del día, en reuniones públicas y privadas. Estas prácticas estaban codificadas en los «Oficios», una serie de ocho ceremonias breves que se han celebrado diariamente a determinadas horas desde el Medievo. Los Oficios fueron particularmente importantes en monasterios y conventos, donde a las prácticas de Misas y Oficios se dedicaban varias horas todos los días y todas las noches, todos los miembros de la comunidad cantaban en esas ceremonias, asumiendo el papel asignado al coro o a la congregación en otras iglesias.

Los monasterios y conventos de la Iglesia Romana seguían la liturgia de los Oficios codificada en la «Regla de San Benito» (ca. 530)³⁷². Las prácticas de los Oficios incluían varios salmos, cada uno con una «antífona», un canto efectuado antes y después del salmo; las lecciones (lecturas de la Biblia) con respuestas musicales llamadas «responsorios»; los «himnos»; los «cánticos», pasajes poéticos a partir de fragmentos bíblicos distintos de los contenidos en el Libro de los Salmos; y las «oraciones». Los Oficios más importantes, desde un punto de vista litúrgico y musical, eran los «Maitines», las «Laudes» y las «Vísperas».

Entre los siglos VI-IX el Oficio Divino era la oración de la Iglesia local, clero y pueblo. Es un momento clave el periodo entre los años 529-550 que es cuando se redacta la *Regla Monasteriorum*³⁷³ donde se establecen y quedan fijadas, según la Regla de San Benito, las distintas horas canónicas, llamadas así desde el siglo VI, por las órdenes y normas o cánones de la Iglesia medieval. Durante esa época se organizó el sistema de horas centralizando su uso principalmente en los monasterios benedictinos y luego se extendió al resto de órdenes. Las horas eran las siguientes; «Maitines» (a media noche), «Laudes» (sobre las 3 de la madrugada), «Prima» (cuando salía el sol, sobre las

³⁷¹ SARTORE, Domenico, TRIACCA, Achille M. (dirs.). *Nuevo diccionario...*, *Op. cit.*, p. 1178.

³⁷² COLOMBÁS, García M., ARANGUREN, Iñaki. *La Regla de San Benito*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 320-371.

³⁷³ FERNÁNDEZ, Pedro. *Historia de la liturgia de las horas*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002, p. 115.

6), «Tercia» (tercera hora tras salir el sol, a las 9 de la mañana), «Sexta» (mediodía, a las 12), «Nona» (a las 15h), «Vísperas» (tras la puesta de sol, normalmente a las 18h), y «Completas» (antes del descanso nocturno, sobre las 21h).

Esta estructura del Oficio, de la liturgia de cada hora, etc...es las que se mantiene durante toda la Liturgia Tridentina, hasta la reforma del Concilio Vaticano II, sin embargo, al igual que ocurre con otros tipos de liturgia pretridentina, con las horas litúrgicas ocurre lo mismo, es muy complicado su sistematización antes de Trento, ya que el primitivo Oficio basilical romano, influenciado ya por el monástico, es la fuente principal del ordenamiento litúrgico de las horas en la Regla Benedictina, pero el ordenamiento de esa Liturgia Romana prebenedictina es sumamente difícil por la escasez de fuentes.

Como se vio en el anterior apartado, en el siglo XV como consecuencia de la «*devotio moderna*» se acentuó en la espiritualidad sacerdotal la orientación intimista y subjetiva, tendente a hacer de la misma Misa y del Oficio el cumplimiento de una obligación personal. Ni siquiera las órdenes y congregaciones religiosas que se fundaron a partir del siglo XVI tenían ya el Oficio Divino como oración común³⁷⁴. Por tanto en el siglo XVI, que es el que ocupa esta tesis, se hacía más que necesario una reforma del Oficio, era una de las urgencias de la Iglesia Católica, se anhelaba su revisión, ya que las lecturas bíblicas eran pocas y breves, las hagiográficas a veces legendarias, el santoral prevalecía exageradamente al ferial, así en 1521 sólo siete días al año eran feriales³⁷⁵. Se exigía brevedad, y simplificación de alguno de los elementos que integraban el Oficio, teniendo en cuenta los criterios lingüísticos e históricos.

³⁷⁴ ANDERSEN, Elizabeth, LÄHNEMANN, Henrike, SIMON, Anne (eds.). *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages*. Leiden-Boston: Brill, 2014, pp. 233-239.

³⁷⁵ IRISARRI, Cornelio. *Cuaresma y Pascua en las oraciones feriales*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2000, pp. 349-350. Se entiende como «feriado», día de la semana, en el calendario de la Iglesia, en que no concurre ninguna fiesta, aunque paradójicamente el significado original de la palabra latina es «día festivo». Hay ferias de distintos rangos: así, todas las de la Semana Santa son «feria mayor».

III.1.3.2. El Oficio de Difuntos

El Oficio de Difuntos como tal, hay que fecharlo en una época remota, Monseñor Callewaert³⁷⁶ indica que la sobriedad de este Oficio, despojado de una serie de elementos secundarios demuestra el carácter de su antigüedad³⁷⁷. Callewaert cree poder fijar su origen en una época anterior a San Gregorio, en cualquier caso es posterior a los siglos VIII-IX³⁷⁸, se debe advertir que este Oficio es de origen romano, no monástico. Parece que el carácter insólito de la estructura del Oficio por su antigüedad y carácter romano, debido a la preocupación que existió de copiar la liturgia del Triduo Sacro, donde se narra la pasión y muerte de Cristo, y de equiparar la muerte del cristiano a la de Cristo.

Este Oficio, tal y como aparece en la actual Liturgia Romana, se compone de las Vísperas, Maitines, Laudes y la Misa de Difuntos³⁷⁹.

Las Vísperas comprenden 5 salmos con sus antífonas; el salmo 114 (su tercer versículo es *Circumdederunt me...*), salmo 119, salmo 120, salmo 129 (primer versículo es *De profundis clamavi ad te Domine*³⁸⁰, coincide con uno de los 7 salmos penitenciales), salmo 137, antífona, *Magnificat* y las preces.

Los Maitines, compuestos como el Oficio de los días festivos, empiezan con un invitatorio seguido de tres nocturnos, cada uno consta de tres salmos (con sus antífonas) y tres lecciones (con sus responsorios).

Las Laudes, tienen tres salmos (Salmo 62 y 66 unidos y se cuentan como uno) y un cántico (el de Ezequiel), el *Laudate* y el *Benedictus*³⁸¹.

³⁷⁶ CALLEWAERT, Camillus. *Sacris Erudiri: Fragmenta liturgica collecta a monachis Sancii Petri de Aldenburgo in Steenbrugge ne pereant*. Steenbrugge: Sacris Erudi, 1940, pp. 169-177.

³⁷⁷ Como los himnos, a lo que también hay que añadir que a veces tienen un invitatorio, como en el caso de la tradición española, frente a la romana, el versículo *Requiem*, etc...introducidos tan sólo en el siglo XII.

³⁷⁸ MAERTENS, Thierry, HEUSCHEN, Louis. *Doctrina y pastoral...*, *Op. cit.*, p. 79.

³⁷⁹ FERNÁNDEZ, Pedro. *Historia de la liturgia...*, *Op. cit.*, pp. 118-132.

³⁸⁰ LALLEMANT, P. *Los salmos de David y cánticos sagrados*. Madrid: Oficina de Benito Cano, 1786, p. 425.

³⁸¹ DE ARROYAL, Don León. *Versión Castellana del Oficio de los Difuntos, con otras preces, y oraciones de la Iglesia, según el breviario y el Ritual Romano*. Madrid: Joaquín Ibarra, impresor, 1783.

La Misa de *Requiem*, («exequial», «de funerales» o «de Difuntos», en esta tesis se entenderán como términos sinónimos), forma parte de los ritos funerarios y se oficia después de los Oficios de Vísperas, Maitines y Laudes. De ordinario, la Misa diaria corresponde al Santo o Misterio que se celebra en el día, y cuando no, la Misa toma el nombre de «votiva», como es el caso de la que nos ocupa, la Misa de Difuntos, al ser una Misa votiva, siempre tiene la misma estructura, no depende del tiempo litúrgico. La característica de todas estas Misas es que se suprime el *Gloria* y el *Credo*, como ocurre en la Misa de Difuntos. La Misa rezada de Difuntos se llama de *Requiem* a causa de las palabras con que empieza su *Introito*, forma parte del Oficio de Difuntos, y tiene una serie de particularidades, al igual que este Oficio, que la diferencia de las Misas de ordinario o de otro tipo de festividad

Los responsorios del Oficio de Difuntos merecen especial atención por la información que proporcionan acerca de este Oficio, se estudiarán en profundidad en el siguiente capítulo. Por ejemplo, el responsorio *Libera me Domine*³⁸², es uno de los pocos textos en la Liturgia Romana alusivos al descenso de Cristo a los infiernos, por ello este responsorio que es una composición muy arcaica, indica la antigüedad del Oficio de Difuntos.

El Oficio de Difuntos difiere en puntos importantes de los otros Oficios de la Liturgia Romana. No tiene las Horas menores (Tercia, Sexta y Nona), ni las segundas Vísperas o Completas. En este sentido, se asemeja a las antiguas Vigilias, que comenzaban al atardecer (con las primeras Vísperas), continuaban durante la noche (Maitines), y terminaban en la madrugada (Laudes)³⁸³.

pp. 1-131. En el libro se desarrolla la estructura del Oficio de Difuntos, con sus diferentes lecturas en Vísperas, Maitines con sus correspondientes nocturnos y Laudes.

³⁸² GALTO, J. "La descente du Christ aux enfers". En: *Novelle. Revue Théologique*, vol. 83 (1961), n°5, pp. 469-491.

³⁸³ PISTOIA, Alessandro. "Elementi dottrinali del nuovo «ordo exsequiarum»". En: *Ephemerides Liturgicae*, vol. 84 (1970), pp. 149-159.

III.2. *De Musica Sacra et Sacra Liturgia*

El papel desempeñado por la Iglesia a lo largo de la historia, ha sido inculcar el cristianismo y salvar las almas. Durante siglos los misioneros difundían la fe por toda Europa, desde España hasta Suecia y por las colonias, entre ellas Nueva España. Enseñaban los preceptos básicos de la doctrina de la Iglesia de Roma; la inmortalidad del alma individual, la Trinidad de Padre, Hijo y Espíritu Santo, la crucifixión, resurrección y ascensión a los cielos de Jesús, la salvación y la vida eterna en los cielos para los juzgados dignos por Jesús, y la condena a los infiernos del resto. Esta misión externa con aquellos que no formaban parte de la Iglesia iba de la mano de la misión interna con aquellos que sí formaban parte de la misma. El propósito de los Oficios religiosos era reforzar estas mismas lecciones en los fieles, dejando claro que el camino de la salvación discurría a través de las enseñanzas de la Iglesia. Este propósito era el principal cometido de la liturgia, de los textos leídos o cantados y de los rituales ejecutados durante cada uno de los Oficios. El papel de la música consistía en transportar esas palabras, acompañar esos rituales y servir de inspiración a los fieles.

El canto es una realidad religiosa en toda la Biblia y, particularmente, en los Evangelios. El ejemplo más acabado son los salmos, que abarcan todas las formas de expresión sonora, desde el grito y la exclamación gozosa hasta el cántico acompañado de la música y de la danza³⁸⁴. Las funciones del canto y de la música en la liturgia se definen por sus características, puestas al servicio de los fines de ésta. Entre las características antropológicas del canto y de la música, se puede destacar el canto como expresión del mundo interior del hombre, es decir, de sus sentimientos, vivencias, deseos e ideas. Es un medio de expresión universal más intenso aún que la palabra, un lenguaje que está presente en todas las épocas y culturas de la humanidad. Por este motivo no se debe considerar el canto como un ornato que se añade a la oración, como algo extrínseco, sino más bien como algo que dimana de lo profundo del espíritu y que tiene una clara función de servicio a la oración³⁸⁵.

³⁸⁴ BASURKO, Xabier. *El canto cristiano en la tradición primitiva*. Vitoria: Facultad de Teología de Vitoria, 1991, pp. 68-70.

³⁸⁵ ALTISENT, Miguel. *El canto gregoriano, un modelo de música religiosa*. Barcelona- Conservatorio Superior de Música de Barcelona: Camps Calmet, 1973, pp.55-60.

La música en general, y el canto en concreto, que es el repertorio que se va a analizar en esta tesis, a lo largo de los siglos han tenido un papel en la celebración. Así, se puede hablar de una «función ministerial», es decir al servicio de la liturgia, expresión análoga a la del «noble servicio» del arte de la música, en estos contextos. Esta función está unida a la función simbólica o «sacramental»³⁸⁶, el canto y la música expresan y realizan las actitudes internas de quienes integran la asamblea. Por una parte responden y dan salida al exterior a los sentimientos, y por otra ayudan a interiorizarlos y a consolidarlos para traducirlos después en la vida.

Por otro lado, también tiene una función ministerial, al «servicio de». Si la liturgia entera es «ministerial» y todo tiene en ella una misión o una función de «noble servicio», el canto y la música no son una excepción. La razón de ser del canto y de la música en la liturgia se encuentra en el servicio a la acción litúrgica. Desde esta perspectiva de la «función ministerial», el canto y la música en la liturgia se convierten en un verdadero rito en algunos momentos de la celebración. Esto quiere decir que su misión no es acompañar unos gestos o una acción, sino constituir la misma acción ritual³⁸⁷.

El canto gregoriano ha sido considerado heredero de los cantos de la liturgia de la Iglesia primitiva. Los diferentes condicionamientos de las iglesias en los distintos enclaves geográficos del mundo romano propiciaron la diversificación de las prácticas litúrgicas y, en consecuencia, musicales de cada una de ellas. La lengua era ya una primera frontera para esta separación, si bien en Occidente la rápida aceptación del latín como lengua del Imperio favorecería una indudable unidad litúrgica, que sólo se fragmentaría en origen por la utilización de las diferentes versiones latinas de la Biblia.

La fragmentación en prácticas bien diversas aparece desde el siglo IV, y llegará a plasmarse en repertorios litúrgico-musicales bastante conocidos, anteriores a la implantación del canto gregoriano. En el sur de Italia tenían un repertorio musical que ha llegado, hasta el día de hoy, parcialmente en códigos de los siglos XI y XII

³⁸⁶ TENA, Monseñor Pere. “El canto en la Música Litúrgica. Situación y perspectiva”. En: *Música instrumental y canto*. J. Aldazábal (ed.). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, Septiembre 1994, pp. 3-19.

³⁸⁷ TAULÉ, Alberto. “Los cantos en las celebraciones litúrgicas. Teoría y praxis”. En: *Música instrumental y canto*. J. Aldazábal. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994, pp. 49-61.

procedentes de Benevento. Actualmente se lo designa con el nombre de «Canto Beneventano». En Roma existía un canto propio de la liturgia a comienzos del siglo IX, se conserva sustancialmente en libros que estuvieron en uso en Roma durante los siglos XI al XVI; es el llamado «Canto Viejo-Romano». En Milán se mantiene aún vivo el «canto ambrosiano», cuyos manuscritos más antiguos llegados hasta el presente son del siglo XII, pero revelan una práctica musical antiquísima. En las Galias existía el «Canto Galicano», desaparecido casi por completo al ser suplido por el «Canto Gregoriano». En África occidental existía una liturgia muy solemne, en la que la música ocupaba un lugar esencial, de ella no nos han quedado vestigios³⁸⁸.

La difusión del canto gregoriano en toda Europa se llevó a cabo fundamentalmente mediante la copia y rápida circulación de nuevos códices y la repoblación de iglesias y monasterios por clérigos carolingios, primero, y luego por los monjes cluniacenses. Fue a partir del siglo IX cuando se generalizó el uso de un tipo de escritura, la carolingia, que sería extraordinariamente fecunda por su claridad, versatilidad y elegancia. Los cantos más simples consistían en fórmulas para entonar las oraciones y las lecturas de la Biblia como, por ejemplo, la colecta, la epístola y el Evangelio. El único propósito de la música aquí radicaba en proyectar claramente las palabras, sin embellecimiento alguno, de manera que estas fórmulas son austeras y casi enteramente silábicas³⁸⁹.

Esta visión del canto, de la música, dentro de la liturgia es fundamental en esta investigación, ya que en realidad no se trata de analizar un repertorio desde una perspectiva meramente musical, de análisis de los componentes musicales, sino se quiere ver más allá, de hecho, se pretende ver cómo se utiliza la música como un instrumento de poder, o cómo la música sirve como un lenguaje para transmitir esa situación de privilegio. Con lo expuesto anteriormente se avanza en ese sentido, buscando otras lecturas de la música dentro de la liturgia. Se ve que la música tiene en los actos religiosos, y en esta tesis en los ritos funerarios, varios significados, no solo la belleza del momento, sino potenciar la liturgia, ser a veces el rito en sí. Esto se estudiará con profundidad en el siguiente capítulo dedicado a las exequias que se celebraron por

³⁸⁸ CATTIN, Giulio. *La monodia nel Medioevo*. Roma: EDT, 1991, pp. 49-60.

³⁸⁹ PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la Música en 6 Bloques. Bloque 2: Géneros musicales*. Madrid: Visión Libros, 2010, pp. 7-34.

el Emperador Carlos V en Nueva España, la búsqueda de esos rasgos de la música como instrumento de poder serán el objetivo del análisis.

III.2.1. La música del Oficio Divino

El canto del Oficio Divino se basaba al principio en la mera recitación de los salmos. Como el Libro de los Salmos era universalmente memorizado, en un principio no había libros para el rezo del Oficio Divino. Los salmos eran recitados o «cantilados» de varias maneras, lo cual daba una cierta variedad al rezo, y al mismo tiempo propiciaba una mayor interiorización de ciertos textos más importantes³⁹⁰.

III.2.1.1. Los salmos del Oficio

Los salmos (en hebreo *Tehilim*, «Alabanzas»)³⁹¹ son un conjunto de cinco colecciones o libros de poesía religiosa hebrea que forma parte del Tanaj judío y del Antiguo Testamento cristiano. Están incluidos entre los llamados «Libros Sapienciales». El libro de salmos se compone, en realidad, de cinco colecciones de cánticos que el antiguo pueblo de Israel empleaba en su adoración, también se le conoce como «Alabanzas o Salterio». Gran parte de éstos están encabezados por anotaciones, los llamados «títulos», referidas al autor, su forma o el contexto en el que se escribieron muchos de ellos emplean un orden alfabético³⁹². Los salmos no tienen un contenido teológico específico que los diferencie de los otros libros de la Biblia, su característica es la de presentar esta teología y estas actitudes bíblicas en forma de poesía-oración. Las grandes ideas y líneas del Antiguo Testamento están expresadas en ellos en forma de diálogo con Dios, de adoración, de admiración, de súplica, de esperanza, de confianza.

³⁹⁰ ALDAZÁBAL, José. *Canto y música*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005, pp. 75-79.

³⁹¹ ALDAZÁBAL, José (dir.). *Orar los salmos en cristiano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica 1990, pp. 25-32.

³⁹² RAMELLO, Laura. *Il Salterio della Tradizione nella tradizione manoscritta*. Allessandria: Dell'Orso, 1997, pp. 19-26.

Los cristianos copiaron de los hebreos la costumbre de cantar salmos enteros, este canto se realizaba en forma casi recitada y alternada entre un solista y el coro o entre dos coros.

Hay que señalar que desde el principio, los antiguos leían, rezaban y hablaban en público según unos determinados esquemas melódicos que constituían lo que hoy llamamos «cantilación». Así pues, el rezo de los salmos era «cantilado o semitonado». La «salmodia» es la forma de cantar los salmos en las diversas liturgias cristianas y judías. La estructura de la salmodia es silábica, es decir, que a cada sílaba del texto corresponde un sonido de la melodía. Este género tuvo gran acogida en Roma a partir del siglo V, cuando el pueblo entero intervenía en la interpretación³⁹³. Se distingue entre «salmodia antifonal», que es el canto alternado de dos grupos, y «salmodia responsorial» que es cuando un grupo responde a un solista (o *chantre*). Los primeros cristianos cantaban a menudo salmos responsoriales, con un solista interpretando cada verso y la congregación o el coro respondiendo con un breve estribillo.

III.2.1.2. Las antífonas del Oficio

Antífona significa «voz que responde», del latín *antiphona*, y éste del griego *ντίφωνος*³⁹⁴, es una forma musical y litúrgica propia de todas las tradiciones litúrgicas cristianas. Se acepta que San Ambrosio fue el que introdujo la salmodia antifonal en Occidente³⁹⁵. En una fecha bastante temprana de la historia de la salmodia antifonal, el alternar un texto tratado como melodía libre con los versículos de los salmos se convirtió en una costumbre, esta melodía libre con su texto se conocía entonces como «antífona».

³⁹³ MARTÍNEZ, Fernando. *Método de canto gregoriano, según las teorías rítmicas de Solemnes*. Barcelona: Pedagógica, 1943, pp. 227-246.

³⁹⁴ SARTORE, Domenico, TRIACCA, Achille M. (dirs.). *Nuevo diccionario...*, *Op. cit.*, p. 2086.

³⁹⁵ HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Akal, 2000, pp. 117-119.

Como es de esperar son los cantos más frecuentes en los Oficios, ya que podían aparecer al principio y también al final de cada salmo. Un salmo (B) del Oficio no está completo en sí mismo, pues le precede y le sigue una antífona (A). La interpretación antifonal se vio sugerida por la división de cada verso salmódico en dos partes con lo cual, acabaría resultando la forma musical A-B-A³⁹⁶. Al evolucionar, llegaron a constituir cantos independientes utilizados en distintos Oficios. Las antífonas, por tanto, superan con mucho el número a cualquier otro tipo de canto.

Este tipo de cantos estaba originalmente destinado a un grupo de cantantes más que a un solista, las más antiguas suelen ser silábicas o sólo ligeramente adornadas, ámbito sonoro limitado y ritmo relativamente sencillo. El estilo de la mayoría de las antífonas es bastante sencillo y refleja su origen melódico con carácter responsorial por parte de la asamblea o el coro³⁹⁷. En sus orígenes, cuando musicalmente era una melodía libre y sencilla, era interpretada por la asamblea de fieles. Posteriormente, al evolucionar y precisar técnicas musicales más elaboradas, esta función fue paulatinamente asumida por el coro, que alternativamente recitaba los versos del salmo.

Las antífonas se recopilaron inicialmente en los libros de salmos, el «Salterio» y desde la Edad Media se recopilaban en manuscritos llamados «Antifonario», o *Antiphonarium*, libro litúrgico-musical que complementa el Misal y reúne el repertorio gregoriano de partes variables de la Misa³⁹⁸. Inicialmente el Antifonario recopilaba únicamente el texto de las antífonas, con el tiempo, al evolucionar y hacerse más extensas y variadas, también se incluyeron la música y todos los cantos de la liturgia.

La manera de interpretar los salmos y los cánticos con las antífonas se ha transformado con el tiempo. Las descripciones más antiguas hablan de una interpretación por parte de solistas, la alternancia responsorial entre un solista y el coro o la congregación y la alternancia antifonal entre dos cantantes o dos grupos. En la práctica monástica medieval, la comunidad entera de monjes o de monjas estaba dividida en dos coros que cantaban el salmo antifonalmente, alternando versos o medios versos; la antífona podía cantarse por los solistas, leyéndola del Antifonario, o por

³⁹⁶ HOPPIN, Richard H. *La música medieval...*, *Op. cit.*, pp. 117-119.

³⁹⁷ GROUT, Donald J., PASLISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*, I. Madrid: Alianza, 2002, pp. 75-80.

³⁹⁸ FERNÁNDEZ, Pedro. *Historia de la liturgia...*, *Op. cit.*, pp. 214-215.

todos, cantándola de memoria

Las antífonas de los Oficios son simples y en su mayoría silábicas, reflejan que estuvieron históricamente asociados al canto en grupo, así como la cuestión práctica de que cada día eran entonadas más de treinta, por lo que una extensión más larga se hubiese considerado excesiva, no obstante, se trata de melodías enteramente independientes³⁹⁹.

Puesto que el ciclo de 150 salmos se canta todas las semanas, mientras que la antífona varía cada día según el calendario eclesiástico, cada salmo se ve enmarcado por antífonas muy diferentes a lo largo del año. El texto de la antífona, ya proceda de la Biblia o haya sido escrito recientemente, hace referencia con frecuencia al acontecimiento o personaje conmemorado en ese día, poniendo así las palabras del salmo en el contexto de una ceremonia específica.

En el caso de esta investigación, en el Oficio de Difuntos, las antífonas de los salmos son fijas, siempre se canta la misma antífona con el mismo salmo, esto es algo importante y excepcional dentro de la liturgia, y hace que sea una ventaja para el estudio musical del Oficio de Difuntos, puesto que tanto salmos como sus antífonas siempre son las mismas.

III.2.1.3. Los responsorios del Oficio

«Responsorio», o «respuesta» son una serie de versos y respuestas, usualmente tomados de la Sagrada Escritura y que varían de acuerdo a la fiesta o temporada. Es una forma parecida a la antífona, es un breve versículo que canta el solista y repite el coro antes de una oración y que el coro vuelve a repetir al final de la lectura. Los responsorios son de dos clases; los que ocurren en el Propio de la Misa, y los que se usan en el Oficio Divino, cada uno difiere levemente tanto en su historia como en su

³⁹⁹ HOPPIN, Richard H. *La música medieval...*, *Op. cit.*, pp. 117-120

forma⁴⁰⁰.

Originalmente el pueblo se unía en el canto de todas las Misas, y los cantos responsoriales asumían las respuestas después de haber sido iniciados por el solista. A día de hoy la Misa de Difuntos solo conserva un vestigio de esta antigua usanza, en el verso *Hostias et preces* y la repetición después de la última parte del ofertorio. La elaboración gradual de las melodías, sin embargo, hizo esto cada vez más difícil para el pueblo, y así poco a poco los fieles se vieron obligados a ceder su participación a los cantantes entrenados del coro. Así fueron silenciados, probablemente en la época de San Gregorio, y desde entonces fue sólo en el ordinario de la Misa que el pueblo pudo asumir su parte. San Benito en su Regla prescribe el uso de los responsorios después de las lecciones de Maitines, pero no da ningún indicio en cuanto a su forma, lo que implica más bien que eran de uso general y por lo tanto bien conocidos⁴⁰¹.

La información definida más antigua que se tiene en cuanto a la forma de los responsorios se encuentra en la descripción del Oficio Romano a principios del siglo IX, dada por Amalario en su *De Ordine Antiphonarii*⁴⁰². Así, él da el método de canto usado en la época en donde el *chanfre* comenzaba con la primera parte, que repetía el coro; a continuación el solista cantaba el verso y el coro repetía de nuevo la primera parte hasta el verso, el solista cantaba *Gloria Patri* y el coro repetía la segunda porción de su parte otra vez, finalmente, el *chanfre* comenzaba el responsorio de nuevo desde el principio, y lo cantaba hasta el verso y el coro respondía con una última repetición.

El número de responsorios utilizados variaban en los distintos Antifonarios de acuerdo al número de lecturas. Antes de que se dijera el *Te Deum* al final de Maitines, se añadieron responsorios adicionales a veces para los días de fiesta, uno tras el otro, como muestra de alegría y solemnidad. Hay numerosos ejemplos, por ejemplo, en el «Antifonario de Compiègne»⁴⁰³ que fue compilado en el siglo IX, al parecer para el uso de las iglesias no monásticas en el norte de Francia. La preservación de la repetición de

⁴⁰⁰ HOPPIN, Richard H. *La música medieval...*, *Op. cit.*, pp. 120-125.

⁴⁰¹ FERNÁNDEZ, Pedro. *Historia de la liturgia...*, *Op. cit.*, pp. 115-118.

⁴⁰² ALCALDE, Antonio. *Canto y música litúrgica reflexiones, críticas y sugerencias*. Madrid: San Pablo, 1995, pp. 56-60.

⁴⁰³ REY OLLEROS, Manuel. *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino, en los libros litúrgicos de los siglos XII al XV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago*, Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p. 279.

los responsorios del Oficio, a diferencia de los de la Misa, tal vez puede explicarse por el hecho de que el canto del Oficio estaba siempre en manos de los clérigos o monjes, y no de cantantes profesionales. Estos últimos, naturalmente, se dedicarían principalmente al desarrollo melódico de las piezas que se les confiaban, mientras que los primeros serían más litúrgicamente conservadores y más cuidadosos de la estructura orgánica de sus piezas.

Las palabras de los responsorios concordaban ya sea con la historia de las lecturas a las que seguían, o eran propias a la fiesta del día, al igual que se ha visto que ocurre con las antífonas. Los graduales y responsorios están ciertamente entre las partes más antiguas e interesantes de la liturgia de la Iglesia. Musicalmente son el logro más alto de los antiguos compositores cristianos, y siempre se debe hacer referencia a ellos cuando se desea dar muestras del verdadero canto gregoriano.

III.2.2. Estructura musical del Oficio de Difuntos

Como se apuntó en apartados anteriores, el Oficio de Difuntos comienza con las primeras Vísperas del día anterior⁴⁰⁴.

Puede decir en nuestra Sagrada Religión todo el Oficio de Difuntos después de las Vísperas del día, por concesión de Nicolao V y Clemente VIII. Por razón de esta costumbre, se puede observar la que fue de haber de decir este Oficio por la mañana antes de la Misa, (esto se entiende del Nocturno, y Laudes, porque las Vísperas siempre se han de decir la tarde antes) pues esta Rubrica dexa en su valor la costumbre de las Iglesias⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ HOPPIN, Richard H. *La música...*, *Op. cit.*, pp. 111-113.

⁴⁰⁵ DE LOS REYES, Fray Juan. *Ordinario y ceremonial de la Misa y Oficio Divino. Según el orden de la Santa Iglesia Romana, sus Rubricas, y Rito del Missal, Breviario, Ritual Romano y las costumbres loables de la Orden de nuestro Padre San Geronymo*. Madrid: Antonio Marín, 1752, p. 118. (en el documento II del apéndice documental se adjunta todo lo relativo al ceremonial del Oficio de Difuntos que aparece en el libro de Fray Juan de los Reyes)

Se comprobará en el capítulo IV que así ocurrió en las exequias de Carlos V en México en 1559, la celebración comenzó con el Oficio de Vísperas el día el 30 de noviembre de 1559.

Como indica el *Liber Usualis* (LU)⁴⁰⁶, el Oficio de Vísperas del Oficio de Difuntos, es diferente las Vísperas de cualquier otro Oficio de las Horas. En el Oficio de Difuntos, las antífonas se duplican cada vez que el Oficio se celebra con solemnidad. También se duplican en el día del entierro, el día siguiente del anuncio de la muerte, en el tercero, séptimo y trigésimo día después de la muerte, y en los días del aniversario. Una de las peculiaridades de las Vísperas del Oficio de Difuntos es que no se considera adecuada el uso de la doxología menor⁴⁰⁷ y se sustituye al final de cada salmo por el versículo, *Requiem aeternam dona eis Domine *. Et lux perpetua luceat eis*⁴⁰⁸.

Las Vísperas continúan con cinco salmos, cada uno de los cuales se canta con su propia antífona, que indica la entonación del salmo. En el Oficio de Difuntos, como se ha señalado, las antífonas y los salmos son fijos, no varían según la liturgia y siguiendo el *Liber Usualis* son; los salmos 114, 119, 120, 129, y 137. El elemento siguiente de las Vísperas es una lectura corta que consiste normalmente en un solo verso silábico llamado *capítulo*. Continúa el himno del *Magnificat* que es el momento musical más importante de las Vísperas. Tras el canto del *Magnificat*, el culto de las Vísperas finaliza como la mayoría de los Oficios, con las oraciones y una bendición. En el caso del Oficio de Difuntos, después del *Magnificat*, se entona el salmo *Lauda anima mea Dominum*, excepto el propio día de la muerte, en el entierro y si el Oficio es de doble rito.

⁴⁰⁶ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis. With introduction and rubrics in english*. Tournai (Belgium)-New York: Desclee Company, 1961, pp. 1772-1806. El *Liber usualis missae et officii*, más comúnmente denominado *Liber Usualis* (Libro de Uso, LU), es una colección de canto gregoriano transcrito sólo en notación cuadrada, utilizado desde al menos desde el siglo VIII. Lo importante para esta tesis, es que especifica claramente la música del Oficio de Difuntos, las antífonas y salmos de las Vísperas, Maitines y Laudes, así como las partes musicales de la Misa de Difuntos.

⁴⁰⁷ En el cristianismo una «doxología» es una breve oración o himno de alabanza que exalta la gloria y majestad de Dios. La conocida como «doxología menor», o simplemente llamada «doxología», es la siguiente; *Gloria Patri et Filio et Spiritu Santo. Sicut erat in principio Gloria Patri, et Filio, et Spiritu Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et per saecula saeculorum, Amen.* (Gloria al Padre, y al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén).

⁴⁰⁸ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, pp. 1806-1807.

El Oficio de Vísperas del Oficio de Difuntos acaba con los versículos y responsorios siguientes:

V. A porta inferi. R. Erue Domine animam ejus [animas aerum].
V. Requiescat in pace [Requiescant in pace]. R. Amen.
V. Domine exaudi orationem meam. R. Et clamor ffreus ad tevehiat.
*V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo*⁴⁰⁹

Se puede resumir entonces la estructura de las Vísperas del Oficio de Difuntos con la tabla 9.

Tabla 9. Estructura del Oficio de Vísperas del Oficio de Difuntos ⁴¹⁰
<i>Pater noster</i> , <i>Ave María</i> y <i>Credo</i> o, directamente primera antífona, si el Oficio es el mismo día del entierro.
Responsorio <i>Subvenite</i>
5 antífonas y 5 Salmos: 1ª antífona: <i>Placebo domino...</i> 1º salmo 114: <i>Dilexi, quoniam exaudi....</i> 2ª antífona: <i>Eume! quia incolatus</i> 2º salmo 119: <i>Ad dominum cum tribulare...</i> 3ª antífona: <i>Domimus custodit te</i> 3º salmo 120: <i>Levavi oculos....</i> 4ª antífona: <i>Si iniquitates...</i> 4º Salmo 129: <i>De profundis clamavi...</i> 5ª Antífona: <i>Opera manum tuarum...</i> 5º Salmo 137: <i>Confitebor tibi domine...</i>
Capítulo
Magnificat con su antífona <i>Omne * quod dat mihi Pater, ad me veniet: et eum qui venit ad me, non ejiciam foras</i> ⁴¹¹ .
<i>Pater noster</i> se dice de rodillas, (y también en las Laudes)
Oraciones: Versículo y responsorios (<i>V. Et nunc nep inducas in tentationem. R. Sed libera nos a malo</i>)
Salmo: <i>Lauda anima mea Dominum</i> (que se omite si el Oficio es el mismo día de la muerte, del entierro, u Oficio doble)
Oraciones: Versículos y responsorios <i>V. A porta inferi. R. Erue Domine animam ejus [animas aerum].</i> <i>V. Requiescant in pace. R. Amen.</i> <i>V. Domine exaudi orationem meam. R. Et clamor ffreus ad tevehiat.</i> <i>V. Dominus vobiscum. R. Et cum spiritu tuo</i>
Oración final <i>V. Requiem aeternam dona eis Domine. R. Et lux perpetua luceat eis.</i> Respuesta final <i>V. Requiescant in pace. R. Amen.</i>

⁴⁰⁹ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1776.

⁴¹⁰ Tabla elaborada con los datos extraídos de THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, pp. 1772-1806.

⁴¹¹ Entonado en tono 7c, LU p.211

El Oficio de Difuntos continúa con el Oficio de Maitines, que es el más largo y elaborado de los Oficios, y también introduce elementos y principios estructurales totalmente distintos. Su forma no se puede comparar con la de los otros Oficios, aunque todos ellos tienen en común al menos el canto de los salmos con sus antífonas.

Los Maitines se subdividen a su vez, en cuatro secciones distintas y se interpretan sin interrupción. Tras la sección inicial, que no tiene un nombre específico, luego vienen tres «nocturnos», construido cada uno de ellos con el mismo modelo estructural. El conjunto está enmarcado por la introducción normal a todos los Oficios (*Pater Noster*, *Ave María*, *Credo*, versículo y *Deus in adjutorium*) y por el final con el *Benedicamus Domino*.

En la tabla 10 se ve la estructura general de los Maitines completos del Oficio Divino, con sus tres nocturnos.

Tabla 10. Estructura general de los Maitines completos del Oficio Divino⁴¹²
<i>Pater Noster</i> , <i>Ave María</i> , <i>Credo</i>
Versículo
<i>Deus in adjutorium</i>
Invitatorio con el Salmo 94 (95)
Himno*
PRIMER NOCTURNO
Tres antífonas con sus tres salmos
Tres lecciones, cada una seguida por un responsorio prolijo
SEGUNDO NOCTURNO
Tres antífonas con sus tres salmos
Tres lecciones y tres responsorios prolijos
TERCER NOCTURNO
Tres antífonas con sus tres salmos
Tres lecciones y tres responsorios prolijos
<i>Te Deum laudamus</i> (domingos y festivos)*
Versículo
Oración
<i>Benedicamus Domino</i>
* Este himno y el <i>Te Deum laudamus</i> no se interpretan en los Maitines del Oficio de Difuntos

⁴¹² Tabla elaborada con datos extraídos de HOPPIN, Richard H. *La música medieval...*, Op. cit., p. 115.

El Oficio de Maitines no está representado en el Antifonario para las horas diurnas, y el *Liber Usualis* sólo contiene los Maitines de ocho fiestas, entre ellas, la del Oficio de Difuntos⁴¹³. Incluso teniendo estos pocos ejemplos, con ellos se ve que el Oficio de Maitines tiene una flexibilidad que no tiene otros Oficios, sólo los cultos de Navidad y *Corpus Christi* siguen la estructura mostrada anteriormente en la tabla 10. Los demás varían, en el caso de los Maitines del Oficio de Difuntos faltan el himno y el *Te Deum*.

A veces, el Oficio de Maitines podía celebrarse con único Nocturno, el primero normalmente, y así sucedía en muchas ocasiones debido a la extensión del Oficio.

En este Oficio fimple no hay mas que un Nocturno, fin Invitatorio, y este sera el que convenga al dia en que fe hace, como esta anotado en el Breviario: y si fe hace la tarde antes, en diciendo en las Visperas Requiescant in pace, y respondido Amen, el Verficulario menor empieza la Anthiphona, que le conviene al Nocturno desde su Silla, y el Cantor desde la fuya empieza el Pfalmo, y afsi alternan Nocturno los dos Cantores, y Verficularios⁴¹⁴

El LU, sin embargo, dice al respecto de la elección de los Nocturnos que en el día de la Conmemoración de todos los fieles Difuntos, se realiza la totalidad de Oficio, es decir, se hace con tres Nocturnos. En todas las demás ocasiones, tres Nocturnos o sólo uno se puede decidir a elección. Si sólo hay un Nocturno, éste varía de acuerdo con el día de la semana. El domingo, lunes y jueves, se dice el primer Nocturno, el martes y el viernes, el segundo Nocturno, en miércoles y sábado, el tercero. Sin embargo, si hay sólo un Nocturno en el día del entierro, siempre debe ser el primero⁴¹⁵.

En la tabla 11 se expone la estructura completa del Oficio de Maitines del Oficio de Difuntos. Como se expuso anteriormente el Oficio de Difuntos tiene fijas las antífonas y los salmos, no depende del tiempo litúrgico. En el LU las antífonas y los salmos aparecen con música, las lecciones son leídas.

⁴¹³ La música del Oficio de Maitines queda expuesta en el LU, en las siguientes páginas: Navidad 368-92/Jueves Santo 621-646/Viernes Santo 665-668/Sábado de Gloria 713-33/Domingo de Resurrección 765-777/Pentecostés 863-876/Corpus Christi 917-939/ *Oficio de Difuntos* 1779-1799.

⁴¹⁴ DE LOS REYES, Fray Juan. *Ordinario y ceremonial de la Misa y Oficio Divino*..., *Op. cit.*, pp. 119.

⁴¹⁵ Véase LU p. 1779.

Tabla 11. Estructura de Maitines completo del Oficio de Difuntos ⁴¹⁶	
<i>Pater Noster, Ave María, Credo</i>	
INVITATORIO	
Antífona: <i>Rege cui omnia</i>	Salmo 94 : <i>Venite exultemus domino*</i>
PRIMER NOCTURNO	
Antífona 1. <i>Dirige, Domine</i> Antífona 2. <i>Convertere Domine</i> Antífona 3. <i>Nequando rapiat</i>	Salmo 5. <i>Verba meus auribus</i> Salmo 6. <i>Domine ne in furore</i> Salmo 7. <i>Domine Deus meus</i>
<i>V. Aporta inferi. R. Erue Domine animas eorum.</i> <i>Pater noster.</i> Se dice juntos en silencio	
Lección 1. <i>Parce mihi Domine</i> Lección 2. <i>Taedeat animam meam</i> Lección 3. <i>Mantus tuae Domine</i>	Responsorio 1. <i>Credo quod Redemptor</i> Responsorio 2. <i>Qui Lazarum</i> Responsorio 3. <i>Domine, quando veneris</i> ⁴¹⁷
SEGUNDO NOCTURNO	
Antífona 1. <i>In loco pascuae</i> Antífona 2. <i>Delicta iuventutis</i> Antífona 3. <i>Credo videre bona</i>	Salmo 22. <i>Dominus regit me</i> Salmo 24. <i>Ad te Domine</i> Salmo 26. <i>Dominus illuminatio</i>
<i>V. Collocet eos Dominus cum principibus... R. Cum principibus populisi.</i> <i>Pater noster.</i> Se dice juntos en silencio	
Lección 4. <i>Responde mihi</i> Lección 5. <i>Homo natus</i> Lección 6. <i>Quis mihi</i>	Responsorio 4. <i>Memento mei</i> Responsorio 5. <i>Hei mihi Domine</i> Responsorio 6. <i>Ne recorderis</i> ⁴¹⁸
TERCER NOCTURNO	
Antífona 1. <i>Complaceat tibi</i> Antífona 2. <i>Sana Domine</i> Antífona 3. <i>Sitivit anima mea</i>	Salmo 39. <i>Exspectans</i> Salmo 40. <i>Beatus qui</i> Salmo 41. <i>Quemadmodum</i>
<i>V. Ne tradas bestiis animas confitentes...tibi R. Et animas pauperum tuorum ne obliviscaris in finem.</i> <i>Pater noster.</i> Se dice juntos en silencio	
Lección 7. <i>Spiritus meus</i> Lección 8. <i>Pelli meae</i> Lección 9. <i>Quae de vulva</i>	Responsorio 7. <i>Peccatem me</i> Responsorio 8. <i>Domine secundum</i> Responsorio 9. <i>Libera me</i> ⁴¹⁹
* <i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. Venite. Regem</i> (Versículo final de todos los salmos de Maitines)	

⁴¹⁶ Tabla elaborada con los datos extraídos de THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, Op. cit., pp. 1779-1799.

⁴¹⁷ En la liturgia pre-tridentina se sustituye por *Requiem aeternam*.

⁴¹⁸ En la liturgia pre-tridentina el orden de estos responsorios era diferente, solía ser; *Hei mihi, Ne recorderis* y el último se sustituía por *Libera Domine de viis*.

⁴¹⁹ En la liturgia pre-tridentina el orden de estos responsorios era diferente, solía ser; *Peccatem me*, el segundo se sustituía por *Memento mei*, y el último por *Domine de morte aeternam*.

El Oficio de Difuntos acaba con las Laudes, su estructura queda resumida en la tabla 12.

Tabla 12. Estructura de Laudes del Oficio de Difuntos ⁴²⁰	
Se empieza directamente con la antífona	
Antífona 1. <i>Exultabunt Domino</i> Antífona 2. <i>Exaudi Domine</i> Antífona 3. <i>Me suscepit</i> Antífona 4. <i>Aporta inferi</i> Antífona 5. <i>Omnis spiritus</i>	Salmo 50. <i>Miserere mei</i> * Salmo 64. <i>Te decet hymnus</i> Salmo 62. <i>Deus meus</i> Cántico de Ezequiel <i>Ego dixi</i> (sustituye al salmo) Salmo 150. <i>Laudate Dominum</i>
<i>V. Audivi vocem de caelo dicentem mihi R. Beati mortui qui in Domino moriuntur</i>	
Antífona <i>Ego sum resurrectio</i>	Cántico de Zacarías <i>Benedictus</i>
(De rodillas) <i>Pater noster</i> . Se dice juntos en silencio <i>V. Et ne nos inducas in tentationem. R. Sed libera nos a malo.</i>	
Salmo 129: <i>De profundis clamavit.</i> <i>Este salmo se omite el día del entierro y siempre que el Oficio es doble</i>	
* <i>Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis. Venite. Regem</i> (Versículo final de todos los salmos de Laudes y de los Canticos de Zacarías)	

Después de lo dicho hasta aquí de los Oficios y su estructura musical, resulta claro que el Libro de los Salmos contiene la mayor parte de los textos. Como ya quedó expuesto, los Oficios se pensaron de forma que los 150 salmos se cantaran una vez a la semana, en un principio los salmos se interpretaban en cada culto en orden numérico, pero en muchas fiestas se sustituyen por los salmos considerados más apropiados para la ocasión, como sucede especialmente en el Oficio de Difuntos, que hay unos salmos fijos.

⁴²⁰ Tabla elaborada con los datos extraídos de THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, pp. 1799-1806.

III.2.2.1. Estructura del Oficio de Difuntos en México

El culto a la muerte se acentuó, más si cabe, en México con la llegada de los españoles, quienes como se ha visto a lo largo de esta tesis, instrumentalizaron el momento de la muerte, y sus correspondientes rituales, en su beneficio y los utilizaron como espectáculo sonoro y visual.

Como se señaló la estructura del Oficio de Difuntos quedó definitivamente establecida a partir de la segunda mitad del siglo XVI, tras la unificación de Trento, hasta entonces existieron diferentes variantes locales, tanto en la estructura como en la música. Basándonos en esto, se puede establecer que el Oficio de Difuntos en Nueva España quedó dividido, al igual que en Europa, en dos grandes bloques; la Misa, y el Oficio de las Horas. Éste último también llamado «Vigilia», que poseía tres secciones; Maitines, Laudes y Vísperas⁴²¹. Es muy interesante hacer referencia la literatura que llegó a Nueva España para facilitar, a los territorios conquistados por la nueva doctrina católica, el rezo de los Oficios Cabe destacar al respecto *Instrvction y arte para con facilidad rezar el oficio diurno conforme a las reglas y orden del Breuiario*⁴²², una de las primeras ediciones que se conocen en México, de 1579.

En el siguiente capítulo se analizará en profundidad los Oficios y la Misa llevados a cabo en las exequias de Carlos V en México, en 1559, teniendo como guía la crónica que de ello hizo Francisco Cervantes de Salazar, y en base a ello se sabe que se ofició la Vigilia el día 30 de noviembre con el Oficio de Maitines. Por tanto se ve que no coincide exactamente con el modelo fijado de Vigilia, con los Oficios de Vísperas, Maitines y Laudes; hubo sus excepciones. A modo de esquema en la tabla 13 se presenta cómo se realizaban de manera general los Oficios de Difuntos en la Catedral de México según la liturgia tridentina. Esto servirá para tener una referencia de los Oficios catedralicios y poder detectar las peculiaridades que sucedieron en las exequias mexicanas del Emperador.

⁴²¹ MARÍN LÓPEZ, Javier. “Música para la fiesta de la muerte en el México virreinal: una propuesta de reconstrucción del repertorio”. En: *La fiesta en la época colonial iberoamericana: VII Encuentro Científico: Simposio Internacional de Musicología*. Aurelio Tello (coord.), Bolivia: Pro Arte y Cultura, 2008, pp. 315-349.

⁴²² DE MEDRANO, Alonso. *Instrvction y arte para con facilidad rezar el oficio diuino conforme a las reglas y orden del Breuiario*. México: Pedro Balli, 1579.

Tabla 13. Oficio de Difuntos de la Catedral de México, según la liturgia tridentina y los manuscritos MexC 2 y Mex C 11 ⁴²³	
MAITINES	
Invitatorio: había dos opciones:	
I. Antífona <i>Circumdederunt me</i> ⁴²⁴ (que es la que se interpretó en las exequias de Carlos V)	
II. Antífona <i>Regem cui omnia vivunt</i>	
+ Salmo 94, <i>Venite exultemus</i>	
Nocturno I ⁴²⁵	
Antífona 1. <i>Dirige, Domine</i>	Salmo 5. <i>Verba meus auribus</i>
Antífona 2. <i>Convertere Domine</i>	Salmo 6. <i>Domine ne in furore</i>
Antífona 3. <i>Nequando rapiat</i>	Salmo 7. <i>Domine Deus meus</i>
Lección 1. <i>Parce mihi Domine</i>	Responsorio 1. <i>Credo quod Redemptor</i>
Lección 2. <i>Taedeat animam meam</i>	Responsorio 2. <i>Qui Lazarum</i>
Lección 3. <i>Mantus tuae Domine</i>	Responsorio 3. <i>Domine, quando veneris</i> ⁴²⁶
Nocturno II	
Antífona 1. <i>In loco pascuae</i>	Salmo 22. <i>Dominus regit me</i>
Antífona 2. <i>Delicta iuventutis</i>	Salmo 24. <i>Ad te Domine</i>
Antífona 3. <i>Credo videre bona</i>	Salmo 26. <i>Dominus illuminatio</i>
Lección 4. <i>Responde mihi</i>	Responsorio 4. <i>Memento mei</i>
Lección 5. <i>Homo natus</i>	Responsorio 5. <i>Hei mihi Domine</i>
Lección 6. <i>Quis mihi</i>	Responsorio 6. <i>Ne recorderis</i> ⁴²⁷
Nocturno III	
Antífona 1. <i>Complaceat tibi</i>	Salmo 39. <i>Exspectans</i>
Antífona 2. <i>Sana Domine</i>	Salmo 40. <i>Beatus qui</i>
Antífona 3. <i>Sitivit anima mea</i>	Salmo 41. <i>Quemadmodum</i>
Lección 7. <i>Spiritus meus</i>	Responsorio 7. <i>Peccatem me</i>
Lección 8. <i>Pelli meae</i>	Responsorio 8. <i>Domine secundum</i>
Lección 9. <i>Quae de vulva</i>	Responsorio 9. <i>Libera me, Domine</i> ⁴²⁸
LAUDES	
Antífona 1. <i>Exultabunt Domino</i>	Salmo 50. <i>Miserere mei</i>
Antífona 2. <i>Exaudi Domine</i>	Salmo 64. <i>Te decet hymnus</i>
Antífona 3. <i>Me suscepit</i>	Salmo 62. <i>Deus Deus meus</i>
Antífona 4. <i>Aporta inferi</i>	Cántico de Ezequiel <i>Ego dixi</i>
Antífona 5. <i>Omnis spiritus</i>	Salmo 150. <i>Laudate Dominum</i>
Antífona <i>Ego sum resurrectio</i>	Cántico de Zacarías <i>Benedictus</i>
VÍSPERAS	
Antífona 1. <i>Placebo Domino</i>	Salmo 114. <i>Dilexi quoniam</i>
Antífona 2. <i>Hei mihi Domine</i>	Salmo 119. <i>Ad Dominum</i>
Antífona 3. <i>Dominus custodit te</i>	Salmo 120. <i>Levavi oculos meos</i>
Antífona 4. <i>Si iniquitates</i>	Salmo 129. <i>De profundis</i>
Antífona 5. <i>Opera manum tuarum</i>	Salmo 137. <i>Confiteor tibi</i>
Antífona <i>Omne quod dat</i>	Cántico <i>Magnificat Anima mea</i>

⁴²³ Tabla elaborada con los datos de MARÍN LÓPEZ, Javier. “Música para la fiesta de la muerte...”, *Op. cit.*, pp. 322-323.

⁴²⁴ En negrita aparecen las obras que se interpretaron en las exequias de Carlos V, en 1559.

⁴²⁵ Como se verá en el siguiente capítulo, en las exequias mexicanas del Emperador sólo se ofició el primer nocturno de los Maitines, aunque como se señala en negrita se interpretaron salmos y responsorios, correspondientes en la liturgia tridentina, del Nocturno III y de las Vísperas.

⁴²⁶ En la liturgia pre-tridentina se sustituye por *Requiem aeternam*.

⁴²⁷ En la liturgia pre-tridentina el orden de estos responsorios era diferente, solía ser; *Hei mihi, Ne recorderis* y el último se sustituía por *Libera Domine de viis*.

⁴²⁸ En la liturgia pre-tridentina el orden de estos responsorios era diferente, solía ser; *Peccatem me*, el segundo se sustituía por *Memento mei*, y el último por *Domine de morte aeternam*.

En el capítulo siguiente se estudia en profundidad la estructura del Oficio de Difuntos mexicano, ya que presenta algunas peculiaridades, como el hecho de presentar polifonía en los tres nocturnos de Maitines, y no sólo en el primero, o la musicalización de textos que habitualmente se interpretaban en canto llano, como las tres antífonas de Maitines⁴²⁹. Se sabe que durante el siglo XVI fue costumbre en la catedral mexicana cantar en polifonía únicamente el primer nocturno del Oficio de Difuntos, según las actas del Cabildo de la Catedral, que dice lo siguiente.

[...] Iten se trató que en la vigilia que se dice por los Difuntos que el Cabildo entierra se digan tres nocturnos como lo manda la regla del breviario y se mandó que solamente se diga un nocturno así por la antigua costumbre de esta iglesia que nunca ha dicho más de un nocturno como por no decirse el mismo día del entierro [...] ⁴³⁰

Como se indica en la cita anterior, así sucedió también en las exequias del Emperador de 1559, sólo se realizó el primer Nocturno de Maitines, con muchas peculiaridades y excepciones, como se ha señalado ya, pero de ello se deduce que se mantuvo esta tradición hasta finales del siglo XVI.

A lo largo de este capítulo se ha podido observar que la muerte, como casi todo en la liturgia católica, está fuertemente ritualizada, algo que ha permitido rastrear el origen de los ritos funerarios, su sentido simbólico y su manera de representarse, así como la literatura litúrgica en la que han quedado fijados estos rituales. Una vez contextualizada la liturgia de las exequias en el siglo XVI, dentro de todo el ritual que conlleva la muerte en el Ritual Romano, así como la música que forma parte de esta liturgia funeraria, en el siguiente capítulo se hará una profundización en el estudio de la música que formó parte de las exequias del Emperador Carlos V en la ciudad de México.

⁴²⁹ WAGSTAFF, Grayson G. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 17-39.

⁴³⁰ Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas del Cabildo, vol II. fol. 60 r-v, 11-X-1591. MARÍN LÓPEZ, Javier. “Música para la fiesta de la muerte en el México virreinal...”, *Op. cit.*, p. 326.

Capítulo IV. Manifestaciones de lealtad en la lejanía: música, exequias reales y honras fúnebres en la Nueva España

La lealtad mostrada a la monarquía española en territorios lejanos a la Península Ibérica es un hecho continuo a lo largo del siglo XVI. Como cabeza y miembro de la comunidad que gobernaba la presencia del Rey en América, aún estando físicamente ausente, era absolutamente necesaria, de ahí que se acudiese a la celebración de distintas ceremonias relacionadas con el cuerpo, tanto político como material del Monarca, en las que su figura o imagen eran recreadas a través de distintos medios.

Consistía en un pacto preciso que suponía un compromiso personal con una persona concreta, el Rey⁴³¹. Pero la imagen del Rey y la «construcción de la majestad real» se lograban a partir de gestos y de escenarios en larga sucesión, los cuales hacían posible la percepción y el reconocimiento de una Monarquía que se hacía sensible en signos externos⁴³². Ello permitió la creación de una imagen real que se difundió mediante distintos medios de propaganda que buscaron principalmente cobrar y conservar una buena reputación del Rey y la Monarquía. Esto suponía una consciencia previa de que existía una opinión sobre la cual era necesario actuar de manera práctica para conquistarla y construirla en función de las necesidades de la Corona.

⁴³¹ BRANDING, David A. “La monarquía católica”. En: *Inventando la nación: Iberoamérica S.XIX*. Antonio Annino von Dusek, François-Xavier Guerra (coords.). México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 15-46.

⁴³² BOUZA, Fernando. *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998, pp. 5-11.

En la Monarquía Hispánica, desde Carlos V en adelante, fue objeto de discusión la manera de lograr hacer presente a un Rey que estaba ausente en todos los reinos y provincias que gobernaba en América, y por tanto en Nueva España, este asunto de hacer presente y real al Rey de las Indias fue un problema complejo para las élites locales, pues el Rey nunca visitó el continente americano, ni muchas de las ciudades, villas y pueblos que conformaban su imperio. Sin embargo, en todas ellas existió una «propaganda monárquica» basada en la construcción de imágenes visuales, textos, e incluso, en la misma oralidad como soporte de ideas, que se convirtieron en mensajes empleados, recordados, y acatados⁴³³.

Las ceremonias reales y en ellas el uso y circulación de distintas imágenes y símbolos que representaban al Monarca lograron hacer presente al Rey ausente y permitieron además unirlo con sus vasallos en un pacto recíproco que, gracias al ritual, se hacía verdadero. La música presente en estas ceremonias, las funerarias concretamente en nuestro caso, es un lazo de unión entre el Viejo y el Nuevo Mundo, es un elemento unificador de dos territorios y además presenta una eficacia expresiva y representativa para vencer la ausencia que implicaban la distancia y el tiempo. Mientras que la música y las luminarias anunciaban el júbilo que contagiaba a la ciudad en pocos días con motivo de la proclamación del Rey, la tristeza inundaba el templo cuando se celebraban las exequias del Monarca y la música potenciaba este clima de solemnidad y dolor⁴³⁴.

Es comúnmente aceptado del poder real que las cortes del siglo XV hasta el XVIII usaban las ceremonias como propaganda⁴³⁵. En términos de comprensión de la naturaleza proyectiva de estos rituales, los estudiosos de la música deben mucho a los historiadores del arte. Desde la publicación de Roy Strong de su libro *Arts and Power: Renaissance Festival, 1450-1650*⁴³⁶, muchos historiadores del arte han estudiado cómo el poder, la política, y los preceptos teológicos se han codificado en elementos visuales

⁴³³ BOUZA, Fernando. *Imagen y propaganda...*, *Op. cit.*, pp. 180-182.

⁴³⁴ VELÁZQUEZ, Marco. *Historiografía de la música durante la Colonia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 265-284.

⁴³⁵ KERTZER, David I. *Ritual, politics, and power*. New Haven-London: Yale University Press, 1988, pp. 174-185. Véase el trabajo de Kertzer en lo relativo a los rituales y sus propósitos relacionados con el poder.

⁴³⁶ STRONG, Roy. *Art and power: Renaissance festivals, 1450-1650*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1984. Véase también el trabajo MUIR, Edward. *Civic ritual in renaissance Venice*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

en diferentes tipos de ceremonias, como entradas reales, entretenimientos de la corte, bodas y funerales. Igualmente en muchos estudios del México colonial, numerosos trabajos han examinado la pedagogía y elementos propagandísticos en las características visuales, el arte y la arquitectura de estos eventos, los rituales y la música todo comunicado, pero la determinación de cuál es el método de comunicación sigue siendo difícil⁴³⁷.

Por lo tanto, se entiende que las ceremonias oficiales constituyeron medios de representación y propaganda a través de los cuales se exaltaban las virtudes políticas del poder real y se plasmaba un imaginario de Estado, promoviendo la adhesión y obediencia de los súbditos, quienes se incorporaban activamente en el ritual socio-político. Dicho lo anterior, el término «propaganda» se entiende aquí en un sentido políticamente relevante, haciendo alusión a las formas específicas de representación desarrolladas en función de una particular posición gubernativa. En esta tesis se intenta avanzar en la exploración de los mecanismos culturales a través de la música que hicieron parte del ejercicio del poder colonial en ultramar, a partir de los cuales se construyó un tipo de representación del Rey y la Monarquía.

Se pretende dar cuenta de la significación del ceremonial funerario en el contexto colonial de Nueva España en el siglo XVI. Se señaló en capítulos anteriores de esta investigación, que la política imperial, con claras pretensiones unificadoras y centralizadoras, se sirvió de las formas rituales para socializar los imaginarios y valores monárquicos. De esta forma, se intenta desentrañar los usos musicales del ceremonial funerario monárquico y analizar el tipo de representación real que recreó un sistema de creencias y sentimientos que hicieron posible la presencia simbólica y la dominación del poder del Rey.

Las ceremonias oficiales constituyeron escenarios lúdicos o luctuosos, pero sumamente simbólicos en ambos casos, donde se socializaron ideas sobre la comunidad política, el poder legítimo y la majestad real, permitiendo además reafirmar continuamente el pacto político entre el Rey y sus vasallos. De ahí, que el estudio de las

⁴³⁷ KNIGHTON, Tess, MORTE GARCÍA, Carmen. "Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: The triumph of a Christian King". En: *Early Music History*, vol. 18 (1999), pp. 119-163. Tess Knighton y Carmen Morte examinan la relación de la música y los elementos visuales empleados en las entradas reales.

ceremonias reales, las exequias en concreto, permita acercarse a algunos aspectos de la lealtad y legitimidad del rey español en Nueva España a pesar de su lejanía y de las limitaciones concretas para llevar a la práctica las pretensiones absolutistas que en ocasiones sólo consiguieron corresponderse con la imagen que la monarquía daba de sí misma.

Las ceremonias regias fueron formas rituales a través de las cuales se expresaba fidelidad al rey español según el uso y la costumbre. Estas ceremonias que se repitieron una y otra vez en las posesiones americanas, cohesionaron una idea del Rey y de la Monarquía en general. Detrás de las festividades y regocijos subyace una concepción general de la naturaleza y el fundamento de la soberanía, una idea sobre la relación entre el Rey y sus reinos, y entre el Rey y sus súbditos y en nuestro caso entre el Rey y la muerte; lo terrenal y lo divino. En el extenso Imperio Español, el Rey constituía el referente común y definitivo para todos los habitantes. Era él quien amparaba el bien común, el interés general del reino y de sus súbditos. El principio de legitimidad política que apoyaban todos los grupos de la sociedad de esta época y que le permitía a la corona recibir obediencia por parte de sus súbditos, era el Rey, ungido por el Señor y fuente de toda justicia⁴³⁸.

Las ceremonias reales que tuvieron lugar en las ciudades de Nueva España, fueron, como en los demás asentamientos coloniales americanos, el producto de una estrategia monárquica que consistía en la difusión de distintos medios de propaganda cuyo fin era conservar la buena reputación del Rey y la Monarquía⁴³⁹. Estas celebraciones urbanas constituyeron una expresión mestiza pues, pese a su organización jerárquica, como se verá a continuación en las procesiones funerarias, favorecieron la hibridación y aumentó la complejidad al generar un campo dinámico de intervenciones populares en la cultura a partir del cual se reformularon los imaginarios europeos. Las festividades públicas y las ceremonias crearon espacios que, más que ser reflejos de una realidad social, fueron interpretaciones e idealizaciones de un orden social guiado por los intereses de los grupos, las corporaciones y los individuos que participaban en ellas, especialmente a favor de quienes las planeaban, por lo cual aquellos espacios se

⁴³⁸ PHELAN, John Leddy. *El pueblo y el rey: La revolución comunera en Colombia, 1781*. Rosario: Universidad del Rosario, 2009, pp. 18-36.

⁴³⁹ RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. México: El Colegio de Michoacán AC, 2001, pp. 90-203.

convirtieron en un escenario importante para la confirmación y fortalecimiento de un orden social, y la obtención o mantenimiento de las influencias y la reputación necesarias para conservar el estatus.

Así mismo, los miembros de la élite local hacían demostración pública de su condición de privilegiados, satisfaciendo de esta forma su sentido del honor y la dignidad personal. Por otra parte, la inclusión de los demás sectores étnicos y sociales en las celebraciones, hicieron de las fiestas manifestaciones mestizas que integraron los elementos africano, indígena y mestizo dentro de los espectáculos lúdicos que incluían música, bailes y comparsas. Las gentes de la ciudad asistían en calidad de «cuerpo» cuya jerarquía se reproducía dentro del orden ceremonial, que a su vez recreaba la idea de «unidad corporal» dentro de la cual se interactuaba como miembro activo de un grupo social determinado. La subordinación y la desigualdad estamental proyectada en las ceremonias partían de una idea implícita de justicia distributiva que garantizaba la armonía social⁴⁴⁰.

Las ceremonias luctuosas, honras fúnebres o exequias reales por un Rey, como ya se sabe, consistían en la celebración de una serie de ceremonias realizadas en homenaje al difunto en las distintas iglesias y capillas de las ciudades y villas, por parte de la dignidad de mayor autoridad en la jerarquía eclesiástica del lugar. Los vasallos de la Corona debían llevar el luto por el difunto durante un tiempo específico y de una forma predeterminada según su posición social. La muerte de un miembro de la familia real desencadenaba un proceso dispuesto tanto por la costumbre como por la legislación, mediante el cual se participaba de la noticia a la persona que ejercía el cargo de mayor importancia en el gobierno de la jurisdicción. El Rey era, en una de sus capacidades, el que daba garantías, y este principio de la protección estaba consagrado en el pacto establecido entre él y sus súbditos⁴⁴¹. En el caso de las exequias todavía más, porque existía un vínculo con lo sagrado y con el más allá, de este modo, en las exequias se revistió la ciudad colonial y dejó de ser un mero reflejo de las ciudades españolas. Las honras fúnebres realizadas en este territorio, permiten comprender la

⁴⁴⁰ HENAO ALBARRACÍN, Ana María. “Ceremonias reales y representación del Rey: un acercamiento a las formas de legitimación y propaganda del poder regio en la sociedad colonial neogranadina. Cali S.XVIII”. En: *Revista Historia y Espacio*, (2011), nº 32, pp. 1-19.

⁴⁴¹ MEJÍAS ALVAREZ, María Jesús. *Fiesta y muerte regia: las estampas de tómulos reales del AGI*. Sevilla: CSIC, 2002, pp. 29-37.

manera en que estaba organizada la administración colonial y analizar la estructura de poder que subyacía en esta sociedad.

Dichas ceremonias alrededor del cuerpo del Rey lograban hacer presente al Rey ausente frente a sus vasallos, estableciendo además una relación recíproca o pacto político, en la medida en que en ellas se honraba la figura del Monarca y se hacía una dramatización que incitaba a la obediencia⁴⁴². De todas estas ceremonias las más solemnes, pomposas y costosas eran las exequias reales y la proclamación del nuevo Rey. En ellas las ciudades salían en tanto entidad corporativa a demostrar la pena y el dolor por la muerte del Rey, seguida de la alegría de tener un nuevo Monarca. Se trataba de oportunidades excepcionales en las que la ciudad podía demostrar su lealtad al soberano desplegando un grado de magnificencia en todo aquello que constituía la celebración. En ellas se construyó una imagen del Rey a partir de símbolos e imágenes que representaron al Monarca ausente, realzando la majestad y el poder real⁴⁴³.

Las ceremonias reales, especialmente aquellas que giraban alrededor del cuerpo del Rey, como fueron las exequias reales, lograron hacer presente más aún al Rey ausente frente a sus vasallos, reforzando de esta forma la relación recíproca o el pacto político entre los súbditos y su Monarca, en la medida en que la figura de éste era honrada, engrandecida y legitimada como cabeza de la Monarquía. La muerte de un Rey y la proclamación de su sucesor desencadenaban una serie de formas rituales establecidas tanto por la costumbre como por la legislación. Tanto el luto por la muerte de un Rey como la alegría colectiva generada con motivo de la aclamación del nuevo Monarca, daban lugar a procedimientos rituales que estaban en función de determinados parámetros fijados bien por mandato o por la tradición. La finalidad última de la ceremonia no era otra que exhibir de manera gráfica y ante los súbditos, el poder y la grandeza de su señor natural⁴⁴⁴.

⁴⁴² MÍNGUEZ, Victor. "La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos Austria en México". En: *Cuadernos de arte colonial*, vol. 6 (1990), pp. 5-32.

⁴⁴³ MORALES FOLGUERA, José Manuel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, pp. 95-102.

⁴⁴⁴ MORALES FOLGUERA, José Manuel. "Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano". En: *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2 (1989), nº 4, pp. 43-53.

Estas exequias eran eventos frecuentes en España y se generalizaron en el México colonial. Aunque las exequias y conmemoraciones contenían los mismos servicios litúrgicos, las conmemoraciones deben distinguirse de los entierros reales. Las exequias, especialmente en Latino América podían ser varios meses, o más, después de que el Monarca u otra persona importante fallecían. De hecho el memorial por Carlos V en la ciudad de México, ocurrió un año después de su muerte, demostrando la dificultad logística así como la asunción de que los ciudadanos de la capital del Nuevo Mundo debían, a pesar de los retrasos, participar en esta red de rituales en todo el Imperio⁴⁴⁵.

Las exequias eran tanto los actos religiosos como acontecimientos políticos que marcan la transición a un nuevo líder, estas conmemoraciones se basaban en las tradiciones medievales de la liturgia, así como la ceremonia de la corte. A finales del siglo XV en España, este tipo de eventos comenzaron a incluir ceremonias más extravagantes y parafernalia visual como homenaje previsto al difunto⁴⁴⁶.

Los elementos visuales presentados en catafalcos, grandes monumentos funerarios contruidos dentro de la catedral, o de otra iglesia, donde se celebraba el evento, estaban decorados con homenajes textuales basados en motivos romanos y griegos clásicos que conectaban los fallecidos a una herencia clásica.⁴⁴⁷ Prominentes clérigos relataban las virtudes del difunto en los sermones, los cuales eran publicados a lo largo de los poemas panegíricos y otros homenajes literarios. Los clérigos de las instituciones religiosas en toda Nueva España, la Catedral, parroquias y casas religiosas, participaban. Muchos músicos, clérigos y niños cantores de la catedral y miembros de muchas órdenes religiosas así cómo instrumentistas de varios tipos, participaban en diferentes ceremonias.

⁴⁴⁵ WAGSTAFF, Grayson. *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico: Mexico City Cathedral 3 and Puebla Cathedral 3*. Ottawa-Canada: Institute of Medieval Music, 2007, pp. v-xlvi.

⁴⁴⁶ ROMERO ABAO, Antonio. "Las Fiestas de Sevilla en el siglo XV". En: *La Fiesta de Sevillana en el siglo XV: Otros estudios*. Sevilla: CEIRA, Centro de Estudios e Investigación de Religiosidad Andaluza, 1991, pp. 12-178. Analiza en profundidad el desarrollo de las honras fúnebres en Sevilla.

⁴⁴⁷ Sobre los catafalcos véase ORSO, Steven N. *Art and Death at the Spanish Habsburgs Court: The Royal Exequias for Philip IV*. Columbia: University of Missouri Press, Columbia, 1989, y también ORSO, Steven N. "Praising the Queen: The Decorations at the Royal Exequies for Isabella of Bourbon". En: *The Art Bulletin*, vol. 72 (1990), nº1, pp. 51-73.

Durante el principio del periodo colonial, todos estos aspectos de la tradición comenzaron a trasplantarse en México desde la Península Ibérica. De este modo, las ceremonias regias reforzaron constantemente el grado superior de identidad, de pertenencia a la Monarquía, así como la idea de una unidad política basada en vínculos personales y colectivos con el Rey. Él como centro de unión de diversos estados y pueblos, como la cabeza de la Monarquía, establecía vínculos personales con cada uno de sus miembros, y estos son los vínculos que se ratificaban con el juramento de fidelidad. De ahí la importancia de las ceremonias regias para explicar la permanencia de la Monarquía Hispánica a pesar de las distancias, la diversidad de intereses y la pluralidad de identidades locales y regionales y la lealtad en la lejanía⁴⁴⁸.

La palabra «endechar» se encuentra definida en el Tomo III, en 1732, del *Diccionario de Autoridades*, como “cantar sobre los Difuntos, y celebrar sus alabanzas en los funerales”⁴⁴⁹, indica que la música es algo ancestral dentro de las ceremonias funerarias. Y tal como se define, es hacer música sobre los difuntos, para su alabanza, y en esos términos es como se aborda en este capítulo la música de los rituales funerarios, la música más allá del repertorio, utilizada como una alabanza, como una herramienta para un fin.

Se tratará sobre las procesiones rituales que acompañaban a los Oficios de Difuntos celebrados por la muerte del Monarca para luego pasar a describir y estudiar el repertorio de las exequias del emperador Carlos V celebradas en 1559 en la ciudad de México, la capital del virreinato de Nueva España, bajo el prisma de la utilización de esta música en las ceremonias funerarias como elemento de poder.

⁴⁴⁸ GUERRA, François-Xavier. “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica”. En: *Inventando la nación: Iberoamérica S.XIX*. Antonio Annino von Dusek, François-Xavier Guerra (coords.) México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 185-220.

⁴⁴⁹ *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Real Academia Española, vol. 3 (1979). Madrid: Gredos. <http://web.frl.es/DA.html> [consultado en agosto 2016].

IV. 1. Procesiones y rituales de la muerte en el México colonial

Durante el siglo XVI, a los ritos funerarios de cuerpo presente se unían las exequias que se celebraban públicamente en las diferentes ciudades del reino y sus colonias cuando se conocía la noticia del fallecimiento del Rey. Aunque había otras ceremonias similares en la Edad Moderna las exequias en el México Colonial también significaron la comunicación con los «no-europeos». Esta complejidad añadida de comunicación a través de las barreras culturales y lingüísticas hace que estos rituales sean algunos de los más interesantes de la vida del siglo XVI⁴⁵⁰.

En la mitad el siglo XVI, el supuesto de que uno estaba representado después de la muerte por los rituales católicos fue trasplantado al México colonial. Parece que esta tradición de dotar a los rituales que involucran a la comunidad en el luto corporativo fue algo que adoptaron muchos nativos mexicanos⁴⁵¹. Estos rituales de la muerte en Latino América servían como propósito pedagógico, ya que proporcionaron un momento en que el nuevo «viaje» del cristianismo podría ser solidificado en las nuevas mentes conversas. La interconexión de lo visual, lo auditivo y las otras experiencias sensoriales en estos eventos funerarios fue similar a la forma en que los nativos habían enseñado principios cristianos a través de representaciones visuales⁴⁵².

Como se ha visto, generalmente se levantaba el túmulo, monumento de madera pintada y telas en el crucero de un templo de la localidad, en el cual se exponía un sepulcro simbólico cubierto de brocados. Ubicado en el centro de la iglesia ordenaba el espacio ocupado y la proximidad o distancia de los participantes respecto a este objeto daban cuenta de la calidad de los asistentes como también de la calidad de relación de éstos con el objeto que representaba el cuerpo ausente del Rey difunto. Además de lo anterior, aparecían en la escena escudos de armas, blasones o retratos que asociaban al Rey difunto con otros Monarcas y casas reales europeas, exaltando de esta manera su

⁴⁵⁰ TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance Magic. Toward a historiography of others*. Chicago-Londo: University of Chicago Press, 1994, pp. 183-188.

⁴⁵¹ LOCKHART, James. *The Nahuas After the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries*. Stanford: Stanford University Press, 1992, pp. 176-251.

⁴⁵² RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México...*, *Op. cit.*, pp. 96-112.

linaje dinástico como una fuente más de su poder y autoridad⁴⁵³.

Para inaugurar el túmulo normalmente se organizaba una solemne procesión ciudadana con participación de los gremios y las autoridades que se dirigía hasta el templo y frente al túmulo se desarrollaba habitualmente el Oficio de Difuntos, se leían sermones y panegíricos, y se recitaban poemas donde se exhibía la imaginería alegórica que enaltecía las virtudes del difunto en clave emblemática.

A las culturas funerarias prehispánicas se añadió a partir del siglo XVI la religión cristiana, una religión que adora a un Dios que agoniza en la cruz, y que tiene a su vez, y desde el período medieval, una larguísima tradición iconográfica de representaciones artísticas mortuorias. Facilitado por esta sincronía entre la tradición nativa prehispánica y la cristiana exportada desde Europa, el tránsito a la otra vida de las autoridades españolas y de los miembros de las élites indígenas y criollas durante la colonia se convirtió en un acontecimiento social en el que se dieron cita intensamente las artes plásticas, la música, la literatura, los ritos y las creencias⁴⁵⁴.

La inexistencia de un cadáver material no era impedimento para que en las ciudades americanas, ciudad de México en este caso, se llevaran a cabo las fórmulas solemnes al interior del templo, donde se simulaba un verdadero entierro. La liturgia central iba precedida por un cortejo fúnebre en el que las autoridades vicarias, la élite capitular y vecinos notables hacían demostración pública de su duelo luciendo el luto y preparando la solemnidad del acto, como se verá detalladamente. Al no tener cuerpo material se potenciaban los ritos que rodeaban las exequias del Monarca. Se explotaban positivamente el peso de la realidad inevitable; un Imperio enorme donde el Monarca apenas sería apercibido, en vida o muerte, por una ínfima parte de la población. A lo largo de sus dominios, entonces, era la imagen ausente de un Monarca simbólico, prácticamente inmaterial y, por lo tanto, susceptible de ser alegorizado por la persuasión religiosa, quien protagonizará las ceremonias respectivas. La escenificación litúrgica corresponderá, así, a las honras fúnebres o exequias, que debían llevarse a cabo en todas

⁴⁵³ MÍNGUEZ, Víctor. “Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos XVII y XVIII”. En: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales*, febrero 2014. <http://e-spania.revues.org/23282> [citada en noviembre 2016].

⁴⁵⁴ MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “La muerte arquera cruza el Atlántico”. En: *Sémata, Ciencias Sociales e Humanidades*, (2012), n° 24, pp. 149-170.

las ciudades del Imperio después del entierro oficial del Soberano fallecido.

Como en toda situación que tuviese que ver con la Monarquía y el Imperio, existía una disposición oficial que era enviada a las provincias informando oficialmente del hecho. Todas las autoridades civiles y eclesiásticas eran conminadas a realizar lo conveniente dentro de su jurisdicción para comunicar el acontecimiento a los súbditos y para que se llevaran a cabo las ceremonias fúnebres respectivas. Las cédulas reales enviadas por cada órgano de poder especificaban cómo se debía actuar según la orden y que todo debía hacerse con solemnidad y gravedad como la situación requería. Es decir, actuando conforme a un plan litúrgico organizado, presentando la imagen de un sistema de poder compacto. Se debía mostrar que, al igual que la toma de decisiones políticas, un discurso unívoco en el plano del imaginario ceremonial⁴⁵⁵.

Tan pronto llegaba la noticia, los representantes del poder comenzaban la escenificación de esta muerte política. Las campanas de las iglesias se unían a la lectura pública del bando elaborado por el Cabildo en la transmisión persuasiva y codificada de la información. El pregonero habitual, sus escoltas, caballos y tambores estaban cubiertos de vestimentas negras y eran ellos los encargados de comunicar la cédula recibida desde la Península. Luego se procedía a la lectura del bando que decretaba el duelo colectivo y anunciaba la fecha que se llevarían a cabo las exequias públicas. En este acto se debía inducir a los habitantes de la capital, conforme lo señalaba la propia cédula, a que los habitantes mostraran el sentimiento ante la gran pérdida que acababa de acontecer. Los emisarios edilicios gritaban la noticia en los principales lugares de la ciudad. Su mensaje y su inhabitual vestimenta marcaban la gravedad del hecho, reforzaban la circulación de la información y eran un adelanto de la gran solemnidad de la ceremonia que se iba a efectuar. Por su parte, el cura del obispado se encargaba de mandar comunicaciones a todos los curas del obispado para que celebrasen las exequias y sufragios correspondientes⁴⁵⁶.

Junto con las ceremonias otro de los elementos que las acompañaban era el luto. El luto era la exteriorización de un estado de dolor y pena a través de la ropa, los adornos y demás expresiones que ilustraban el común sentimiento de aflicción por la

⁴⁵⁵ VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder...*, *Op. cit.*, p. 191.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pp. 180-183.

pérdida de una persona, en este caso de una dignidad real. Los tiempos de duración del luto, las personas que debían llevarlo, así como los objetos y trajes que debían ser utilizados, estaban establecidos por leyes⁴⁵⁷. Durante este tiempo los españoles entendieron los rituales sagrados como una manera de mostrar las emociones, las cuales debían ser determinadas en parte por los fundamentos de la teología por los que el evento estaba marcado.

Las lágrimas como expresión de la emoción y el dolor eran apropiadas sólo en ciertos rituales. En uno de los irónicos contrastes de la Edad Moderna los entierros y procesiones conmemorativas, a diferencia de la Semana Santa, se regían por la creencia de que la muerte del cristiano debía estar marcada por una aceptación en calma. Esta preocupación con la representación ortodoxa se convirtió en el foco de tensiones sobre la forma de prepararse para la muerte. Los tratados españoles sobre el *Ars Moriendi*, como se estudió en el capítulo II, enfatizaron la santidad del ritual de la muerte oponiéndose a los temas de la piedad personal que se encuentran en los escritos de Erasmo de Rotterdam sobre la muerte⁴⁵⁸.

Se debe tener en cuenta en esta época la manipulación para reforzar la tensión contradictoria que se hacía explícita en la orientación que se le daba a la liturgia eucarística, rogativa, acción de gracias o funeraria en nuestro caso. Dicha tensión permitía reforzar la persuasión que se ejercía sobre los súbditos/feligreses en el sentido de que existía un devenir común a todo el Imperio. Una existencia que era dependiente, a su vez, del devenir de sus reyes y que, en fin, los ligaba en la mística del amparo celestial. La alabanza por el apoyo y la protección brindada por la divinidad reforzada en el imaginario colectivo la impresión de que el poder celestial y el poder terrenal, que amparaba y aprobaba la acción de este último. Por su parte, la integración de toda la comunidad, en dicha acción de gracias, lo mismo que en las rogativas penitenciales, la hacía copártcipe en forma simbólica de dicho devenir común, la integraba en los éxitos y fracasos de la Corona, compartía con ella sus alegrías y tristezas como en el caso de las exequias.

⁴⁵⁷ SKINFILL NOGAL, Bárbara. “Los caminos de la emblemática novohispana: una aproximación bibliográfica”. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Bárbara Skinfill Nogal, Eliy Gómez Bravo (eds.). México: El Colegio de Michoacán AC, 2002, pp. 45-72.

⁴⁵⁸ WAGSTAFF, Grayson. “Procession for the Dead...”, *Op. cit.*, pp. 167-181.

Lo mismo se puede decir del empleo del esquema procesional, es uno de los mecanismos privilegiados de esta época y posteriormente también en el barroco. La procesión pública era un hecho omnipresente y no podía ser menos en las honras fúnebres. Las procesiones no sólo dramatizaban colectivamente la expiación sino también la inducción a una alegría, o dolor en el caso de las exequias, por el soberano, su familia y el Imperio en última instancia⁴⁵⁹.

En las exequias de Carlos V que se celebraron en la ciudad de México en 1559, la procesión avanzaba a lo largo de las calles de la ciudad. En una línea iban los arzobispos seguidos de otros miembros en orden de importancia por otros miembros de la jerarquía eclesiástica y miembros de segundo rango de la nobleza. Y en otras filas había líderes nativos de muchas regiones de México. Cada uno de estos grupos estaba plenamente localizado en un lugar previsto, donde el coro de la Catedral cantaba el responsorio.

Cada miembro de la procesión representaba la cadena de conexión que se ejecutaban en toda la sociedad española desde el Rey representante de Dios en la tierra hasta el último, lo más bajo, el nativo más pobre. Cuando los dignatarios entraron en la iglesia vieron cientos de velas que cubrían el catafalco fúnebre. Algunos podían leer las inscripciones del túmulo pero la mayoría lo que veían era la magnificencia del catafalco que llegaba hasta el techo de la iglesia y simbolizaba el poder y la piedad de Carlos V. Olían el incienso y el humo de las velas. A cada uno se le enseña sobre el Emperador y la nueva sociedad de México. Cada participante oyó vio, olió y se sintió lo que era la colonia de la Nueva España. La incorporación de nativos, «los naturales», añade un nuevo elemento a la organización de estos eventos, el hecho de que los españoles observaron a los nativos con gran interés⁴⁶⁰. Obviamente los que recibían las exequias más elaboradas eran los españoles ricos y los altos cargos eclesiásticos, sus muertes debían ser modelos para todos y más grande en términos de estimulación sensorial. Los modelos de ritual de Carlos V manifestaron su buena muerte y la recompensa por ello, se le dio una despedida ceremonial de suma importancia, el alma fue transportada a su paraíso acompañada por el canto sagrado⁴⁶¹.

⁴⁵⁹ VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder...*, *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁶¹ EIRE, Carlos MN. *From Madrid to Purgatory...*, *Op. cit.*, pp. 348-363. Eire en su libro examina cómo

En las exequias de mitad del siglo XVI, durante la primera tarde de las ceremonias era usual una procesión con los dignatarios desde un punto de reunión central de la iglesia. La procesión hacía pausas, en cada una de las cuales incluía una oración y un responsorio⁴⁶². Después los dignatarios llegaban a la iglesia y se cantaban los nocturnos del Oficio de Maitines. Al día siguiente, los participantes nuevamente procesionaban a la sede de las honras fúnebres donde se celebraban tres Misas diferentes; La «Misa del Espíritu Santo», «Misa de la Virgen María», y la «Misa de *Requiem*»⁴⁶³. Todas estas ceremonias, además de la Misa de Difuntos y los Oficios incluían música polifónica. Los cantos responsoriales y presumiblemente los arreglos polifónicos eran cantados en una «última recomendación» que era presentada en el catafalco como si el cuerpo estuviera presente en la letanía de los muertos, así como en las procesiones.

Los manuscritos mexicanos MexCC 3 (Mexican City Cathedral Choirbook 3) y PueblaC 3 (Puebla Choirbook 3)⁴⁶⁴ de la catedral de México y de Puebla de los Ángeles respectivamente, de los que se hablará detalladamente en apartados posteriores, incluyen algunas partes utilizadas exclusivamente en los Maitines (invitatorio, salmos, y las lecciones), así como responsorios, que probablemente se cantaban en varias ceremonias exequiales diferentes en México durante el siglo XVI⁴⁶⁵. Este repertorio utilizado en los rituales de exequias no es originario de México. Las obras identificadas más tempranas en el repertorio hispánico para la Misa del Oficio de Difuntos datan de finales del siglo XV en España, aunque el concepto de la música improvisada para estos

las muertes de Felipe II y Teresa de Ávila fueron utilizadas como modelo pedagógico, al igual que sucede con las exequias de Carlos V en la ciudad de México.

⁴⁶² BROWN, Andrew. *Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c. 1300–1520*. New York: Cambridge University Press, 2011, pp. 73-92. Las procesiones con música polifónica están documentadas en España, la primera en 1479 en el funeral en Barcelona de Juan II de Aragón. Véase también KREITNER, Kenneth. *Music and civic ceremony in late fifteenth-century Barcelona*. Tesis doctoral. Durham: Duke University Press, 1990.

⁴⁶³ Esta serie de misas, es similar al ciclo de varios días de misas y servicios de Vísperas hecho en las convocatorias de la Orden del Toisón de Oro. Para ver más sobre estas ceremonias. PRIZER, William F. “Music and ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece”. En: *Early music history 5. Studies in medieval and Early Modern Music*. Ian Fenlon (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp. 113-153, y HAGGH, Barbara. “The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music”. En: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120 (1995), n° 1, pp. 1-43.

⁴⁶⁴ De aquí en adelante a lo largo de esta tesis se hará referencia a estos manuscritos con las siglas MexCC 3 y PueblaC 3 según la nomenclatura musicológica internacional para identificar estas fuentes. Así aparecen nombrados también en STEVENSON, Robert. *Renaissance and baroque musical sources in the Americas...*, *Op. cit.*, pp. 131-146-208-222, véase también STANFORD, Thomas. *Catalogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: INAH, 2002.

⁴⁶⁵ WAGSTAFF, Grayson. *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico...*, *Op. cit.*, pp. 14-15.

rituales puede venir de antes⁴⁶⁶.

Parecía que los compositores se sentían alentados por las autoridades eclesiásticas a crear música para entierros y conmemoraciones que reflejaran más de cerca la creencia cristiana de aceptar con calma la muerte a hacerlo con los lamentos, gemidos, y otras manifestaciones emocionales mal vistas y denunciadas en los documentos de la Iglesia⁴⁶⁷. Esto significaría que los españoles habían sido enseñados por estas obras y rituales, y continuaron siendo mostradas por ellos, de una manera similar a los pueblos originarios de México que fueron instruidos alrededor 1550.

En España el hecho de que las nuevas obras polifónicas fueran cantadas por coros de clérigos y niños se consideró un aspecto positivo, ya que eliminaba a las mujeres del centro de atención en este tiempo tan crucial. Aunque esté relacionado con la tradición de la Misa de *Requiem* en Francia, los Países Bajos y más tarde en Italia, el repertorio de España y México colonial es único, ya que hace hincapié en la música para las procesiones y otras ceremonias, no sólo para la Misa de Difuntos. Todos los compositores españoles y «mexicanos» escribieron ajustándose a los Maitines y las procesiones. Este énfasis en las partes ritualmente más activas de la liturgia es una característica distintiva del estilo litúrgico de las exequias. El elemento más importante de estas ceremonias en términos de esta interacción con el público fue la procesión.

Las procesiones, particularmente las de la liturgia católica estándar, han recibido relativamente poca atención por los investigadores en estudios sobre antropología y ritual, especialmente cuando se podría comparar con un viaje similar a través del espacio sagrado como lo es la peregrinación.⁴⁶⁸ El uso de la procesión se remonta a la Iglesia primitiva y parece que tiene varios elementos incluidos tomados de la práctica romana imperial.

⁴⁶⁶ WAGSTAFF, Grayson. "Music for the Dead and the Control...", *Op. cit.*, pp. 551-563. Propone que la obsesión por la ortodoxia en las ceremonias funerarias puede ser debido a intentos de limpiar la región de prácticas musulmanas y judías.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 550-560.

⁴⁶⁸ BAILEY, Terence. *The Processions of Sacrum and the Western Church*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1971, pp. 160-200.

La procesión conseguía crear diferentes relaciones entre los que participaban en ella a través del poder simbolizado en los elementos sagrados que se presentan, lo cerca que estaban unos de otros en ella, y las acciones ceremoniales completas a lo largo de la ruta. El uso de la ceremonia pública, incluidos los movimientos tales como procesiones rituales parece haber resonado muy fuertemente en la vida religiosa precolonial⁴⁶⁹.

En general, las actividades de naturaleza teatral en España, donde cabría incluir las procesiones, son una actividad devocional común, encontramos así dramas sagrados de varias clases, simulacros de batallas entre el bien y el mal, las procesiones con los participantes disfrazados y el uso de elementos teatrales básicos, utilizando también como paisaje la música. Este «paisaje musical» y teatral fue acogido calurosamente por los nativos habitantes de la Nueva España⁴⁷⁰.

Las procesiones eran en efecto teatrales, los elementos dramáticos incluían la suposición de que los participantes tenían que mostrar el comportamiento adecuado de luto. Los nativos participantes evidenciaban, o «actuaban», con tal porte noble su tristeza que los observadores nacidos en España eran conmovidos hasta las lágrimas. Esto es irónico, ya que la respuesta apropiada juzgada por los principios teológicos de la época habría sido más estoica. Como se apuntaba anteriormente, las emociones que se suponía que los sentidos tenían que producir se planearon cuidadosamente en los aspectos de estos rituales⁴⁷¹.

Esto hace pensar que toda música que se escuchaba en las procesiones funerarias, al menos en teoría, estaba censurada por la Iglesia para despojar de toda música inapropiada y comportamiento inconveniente. De esta manera, sólo las sensaciones apropiadas, las relacionadas con la interpretación adecuada de la muerte y la recompensa, serían las correctas. El hecho de mostrar las lágrimas o cualquier otra muestra, imagen o despliegue, que pudiera contrarrestar el modelo que la muerte del

⁴⁶⁹ SHADOW, Robert, SHADOW RODRÍGUEZ, María. “La peregrinación religiosa en América Latina: Enfoques y perspectivas”. En: *Las peregrinaciones religiosas: una aproximación*. Carlos Garma, Robert Shadow (eds.). México: UAM/ Iztapalapa, 1994, pp. 15-38. Para ver el papel de las peregrinaciones en América Latina.

⁴⁷⁰ RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVII*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), 1993, pp. 85-90.

⁴⁷¹ WAGSTAFF, Grayson. “Procession for the Dead...”, *Op. cit.*, pp. 167-69.

Emperador había puesto de referencia no sería bien visto en este tipo de rituales⁴⁷².

Se ve que la etiqueta en estos rituales funerarios estaba directamente relacionada con los sentidos, y su uso, como parte de la experiencia religiosa como objetivo de los líderes de la Iglesia. La música, coreografías, y los elementos visuales de estos ritos fueron alterados para controlar lo que vieron los funcionarios eclesiásticos como conducta «peligrosa».

Como conclusión, se puede pensar que cada persona que escuchó los responsorios en las procesiones sabía que estos textos, y el sacerdote que los cantaban, eran de alguna manera importantes. Entenderían que los textos acompañados de música hacían más solemne el acto, y que los textos cantados eran más importantes que el resto, era una manera de resaltar el mensaje que quería transmitirse; hacerlo con música.

Tal y como lo hacían los monumentos visuales, estos responsorios polifónicos codificaban la organización jerárquica de la nueva estructura del poder. Se encuentra de nuevo una clara relación entre la estructura y/o selección de la música y el poder codificado de esta manera, a través de la música, del repertorio musical. Cada uno de los asistentes y participantes de estas procesiones fueron envueltos por la experiencia sensorial de la vista, el olfato y el sonido y sentir el uso coreográfico del cuerpo como un dispositivo de «almacenamiento» sensorial. Estos acontecimientos tuvieron un barniz de ceremonia sagrada, ritual, basada en fundamentos teológicos, pero en realidad estaban mucho más relacionadas con el poder político y el mantenimiento del *statu quo* cívico en cuestión que con los elementos sagrados. Las exequias fueron acontecimientos mediáticos, organizados para representar la estabilidad de la línea de Habsburgo y de la realeza y el poder del Rey más allá de la muerte, de lo terrenal⁴⁷³.

⁴⁷² WAGSTAFF, Grayson. "Procession for the Dead...", *Op. cit.*, pp.174-175.

⁴⁷³ MENACHE, Sophie. *The Vox Dei: Communication in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 206-208. Aunque sea referido a la etapa medieval se puede encontrar un análisis sistemático de la utilización del lenguaje religioso y su relación con el poder. Véase también NIETO SORIA, José Manuel. "Tiempos y lugares de la «realeza sagrada» en la Castilla de los siglos XII al XV". En: *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, vol 15 (2003), nº 1, p. 263-284. El autor realiza un análisis del concepto de sacralidad referido a la esfera pública y sobre todo a la caracterización del poder.

Con este análisis de las procesiones funerarias se tiene un claro ejemplo de cómo la música sirvió en estas ceremonias como elemento de poder, de controlar las voluntades del pueblo y de enseñar y adoctrinar cuál debían ser los comportamientos adecuados, teniendo siempre como fin la exaltación del Soberano, de la Monarquía y en definitiva del orden social.

IV.2. Análisis de las procesiones de las exequias de Carlos V y la relación con la Orden del Toisón de Oro

Una vez considerado el simbolismo que aparece en las procesiones asociadas a las ceremonias funerarias, hay que detenerse en el análisis de las procesiones que se realizaron en las exequias de Carlos V en México, ya que dan información de muchos aspectos de esta ceremonia. El tema de las procesiones en las ceremonias solemnes en la corte de los Austrias, en concreto en la de Carlos V y su sucesor Felipe II, se encuentran continuamente, se puede ver en diferentes testimonios acerca de celebraciones en el Escorial tal y como cuenta en su famosa crónica Henrique Cock⁴⁷⁴.

Las velas y antorchas encendidas caracterizaban este tipos de procesiones antes y concluyendo la Misa, tanto en las inmediaciones de la iglesia o capilla y también en las calles, en función de la ubicación de la Corte Real. Al igual que durante las procesiones del Ofertorio, a estas velas a menudo se integraban placas de plata en relieve con la insignia apropiada o se incorporaba una moneda de oro con el escudo real de armas. Este fue, un rasgo característico de las procesiones en muchas otras cortes europeas y las comunidades religiosas, y era una característica particular de los servicios funerarios, como cuenta un testigo presencial de las exequias de Carlos V en Bruselas, se refiere a los ciudadanos llevando velas blancas que tenían insertado el escudo de armas del Emperador, “dozietos pobres co lobas i capirotos co hachas de cera blanca con las armas del Enperador...”⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ COCK, Henrique. *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid: Imprenta Estereotipia y Galva de Aribau y cía., 1876.

⁴⁷⁵ CABRERA DE CÓRDOVA, Lvis. *Filipe Segvndo, Rey de España*. Madrid, 1619, p. 211. Cabrera de

Para el análisis de las procesiones es de vital importancia el estudio de un documento institucional de la Capilla Real descubierto y analizado en profundidad por Bernadette Nelson⁴⁷⁶, el documento titulado *La Orden que se tiene en los Officios en la Capilla de su Magestad*⁴⁷⁷, (en adelante *La Orden*), fue elaborado para la Real Capilla muy probablemente alrededor de 1550, pero se adaptó ligeramente tras la adhesión de Felipe II al trono, y sin duda también después, en septiembre de 1559. Este texto es esencial para el estudio del ritual y el desarrollo de las ceremonias en la Capilla Real de Carlos V, algo fundamental en esta tesis, y puede ayudar a esclarecer muchos aspectos de esta investigación.

Por desgracia, al igual que muchos otros documentos de la Capilla Real, la versión original de *La Orden* no ha sobrevivido, lo que ha llegado hasta hoy sólo data aproximadamente de mitad del siglo XVII⁴⁷⁸, y es una serie de documentos aparentemente originarios de los círculos cortesanos españoles y portugueses, que fueron copiados en la misma época y unidos en un solo volumen con numeración de los folios de manera consecutiva⁴⁷⁹.

La Orden parece ser el primer documento encontrado que proporciona detalles relativamente elaborados sobre una serie de rituales y ceremonias en la Capilla Real Española a mediados del siglo XVI, de los que poco se conocía previamente. Su importancia reside también en el hecho de que muestra cómo el origen de prácticas de muchos de estos rituales, así como algunos músico-litúrgicos estaban asentados en la Capilla de la Corte Borgoñona del siglo XV y, por tanto, en el uso parisino⁴⁸⁰. Para esta investigación es un hilo conductor que lleva desde esas fechas en centro Europa, hasta la Nueva España de mitad del siglo XVI, muestra cómo se van extrapolando modelos musicales y de poder a través de las ceremonias funerarias; del uso de la música en

Cordoba titula el Capítulo XXVI del Libro III de esta crónica como “*El Rey Católico celebra las exequias del Emperador en Bruseles*”, pp. 211-212, y describe parte del ceremonial. Véase también una edición impresa posterior, CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. *Filipe Segundo, Rey de España*. Madrid: Imprenta Estereotipia y Galva de Aribau y cia., 1876. Libro IV, Capítulo XXVI “*El Rey Católico celebra las exequias del Emperador en Bruseles*”, pp. 246-248.

⁴⁷⁶ NELSON, Bernadette. “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561”. En: *Early music history*, vol. 19 (2000), pp. 105-200.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pp. 175-187. En Lisboa, en la Biblioteca da Ajuda 51-VI-37, fols. 61-79 se encuentra la copia de mitad del siglo XVII. La edición moderna aparece en el artículo de Bernardette Nelson.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸⁰ BLOXAM, Mary Jennifer. *A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries: Implications for Sacred Polyphony 1460-1520*. Yale University: Yale University Press, 1998, pp. 67-88.

ellas.

El documento se compone en gran parte de un registro de procedimiento, ceremonias y asuntos de protocolo en la Capilla Real española, el cuerpo principal del texto fue aparentemente escrito por un tal Aguirre, a quien se identifica como “capellán de Su Majestad, y receptor de su capilla”⁴⁸¹. Después de haber sido escritos por un miembro activo de la Capilla, el documento a menudo ofrece una visión de las prácticas y ceremonial, tradiciones que han eludido la mayoría de los estatutos y edictos, de ahí la importancia también de *La Orden*. Desarrolla detalles del ritual litúrgico de naturaleza cotidiana, las listas de ocasiones para sermones, ofrendas y procesiones, por ejemplo, son atisbos de lo pudieron haber sido prácticas tradicionales heredadas de la Corte Borgoñona de Felipe el Hermoso, predecesor inmediato de Carlos V, así como costumbres que asocia con importantes aniversarios de la época de Carlos V.

Se describe la procesión de los caballeros de la Orden del Toisón de Oro sosteniendo velas encendidas durante la Misa en las reuniones de los capítulos de dicha Orden, algo que hay que pararse a analizar puesto que podría haber una relación con las exequias mexicanas del Emperador.

Una de las instituciones más importantes asociadas la Capilla Real española era la Orden del Toisón de Oro, que celebraba su festividad el día de San Andrés, de la que Felipe II asumió la jefatura tras la abdicación de su padre como soberano de los Países Bajos y duque de Borgoña, en octubre 1555. Aunque el núcleo de La Orden del Toisón se estableció durante el reinado de Carlos V, es indicativo que en la costumbre consagrada por el tiempo las conmemoraciones anuales estuvieron centradas en la fiesta de San Andrés (30 de noviembre), patrono de la Orden, con Vigilias solemnes, una Misa Pontifical en el propio día de la fiesta, seguido de una Misa de *Requiem* al día siguiente, 1 de diciembre. *La Orden* proporciona información acerca de la procesión y ofrendas durante la Misa de *Requiem* de velas encendidas y monedas de oro con incrustaciones heráldicas, tradición que procedía de la Corte Borgoñona. Como ya se ha sugerido, es probable que las ofrendas en el día de San Andrés consistieran en velas y monedas de oro. Aunque no se tienen muchos más detalles acerca de los rituales durante la Misa el

⁴⁸¹ NELSON, Bernadette. “Ritual and Ceremony...”, *Op. cit.*, p. 107.

día de San Andrés, se sabe que en 1593 hubo una conmemoración que tuvo lugar ese día, esto indica que fue una tradición borgoñona que Felipe II mantuvo durante todo su reinado a pesar de que aparentemente no fue organizado un «Gran Capítulo» como tal⁴⁸². La única otra referencia a la Orden del Toisón de Oro en un escrito de la Capilla Real ocurre en el documento *Leges et constitutiones capellae Catholicae Maiestatis a maioribus institutae, a Car[olo]. Quinto studiose custodite, hodierno die mandato Regis Catholici singulis sanctissime servandae*⁴⁸³, (en adelante *Leges*), en relación con ritos celebrados en los funerales de los caballeros.

La sección en *La Orden* centrada en la serie de ceremonias litúrgicas asociadas con la Orden del Toisón de Oro el día de San Andrés es particularmente complicada, y trata casi en su totalidad de la Vigilia y la Misa de Difuntos que sucedía al día siguiente de la Vigilia. Esto se celebraba tradicionalmente en honor de miembros difuntos de la Orden del Toisón, las Vigilias comprenden las primeras Vísperas, Maitines con sólo un Nocturno, y Laudes. Referente a la Misa que se celebra asociada con el día de San Andrés, se suele utilizar la expresión «otro día», “otro día de San Andrés, y de Difuntos”⁴⁸⁴. Se explica que el responsorio después de la Misa de *Requiem* debe ser cantado, aunque sin especificar cuál debe ser, sin embargo es probable que éste fuera *Ne recorderis*⁴⁸⁵, ya que era tradicionalmente el que se interpretaba después de la Misas de *Requiem*. Al principio de la sección se da una significativa instrucción en cuanto al *De profundis* que sólo debe decirse, en el marco de una reunión del Capítulo. Es decir, esta sección de *La Orden* especifica que acabada la Misa se dirá un responsorio, y sólo se dirá el *De profundis* cuando sea un Capítulo de la Orden del Toisón, “dize el Responso acabada la Missa, y no se dize *De profundis* sino en el Capitulo del Tuson” (*La Orden*, fol. 65v.)⁴⁸⁶.

⁴⁸² PRIZER, William F. “Music and ceremonial in the Low Countries...”, *Op. cit.*, pp. 113-153.

⁴⁸³ NELSON, Bernadette, “Ritual and Ceremony...”, *Op. cit.*, p. 173. Documento originado bajo el reinado de Felipe I (1506?), adaptado (antes de 1538) durante el reinado de Felipe II. E-Mpa. Adminsitrativa, Leg. 1133, véase VAN DER STRAETEN, Edmond. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle ...*, *Op. cit.*, pp. 340-342. Véase también ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical...*, *Op. cit.*, pp. 331-332. Aparece el documento completo.

⁴⁸⁴ NELSON, Bernadette. “Ritual and Ceremony...”, *Op. cit.*, p. 163.

⁴⁸⁵ El texto del responsorio aparece completo en el apéndice documental (documento XV)

⁴⁸⁶ NELSON, Bernadette, “Ritual and Ceremony...”, *Op. cit.*, p. 163.

De acuerdo con los estatutos originales de la Orden del Toisón de Oro y otros documentos de Borgoña del siglo XV, el salmo *De profundis*⁴⁸⁷ se cantaba en la conclusión de la procesión de ofrendas, el acontecimiento central en la Misa durante el cual los caballeros procesionaban con las velas encendidas, y todos los participantes tenían un lugar determinado y una función dentro del ritual⁴⁸⁸.

Como indica Barbara Haggh, parece más útil ver las Misas Votivas y las ceremonias de las reuniones de la Orden del Toisón, como extensiones de los entierros o de las conmemoraciones litúrgicas típicas de los funerales de la nobleza⁴⁸⁹. Sin embargo, *La Orden* no proporciona evidencias sobre el tercer o cuarto día de este ciclo que, de acuerdo con las prácticas establecidas en la Corte Borgoñona, se habrían dedicado a la Virgen María y al Espíritu Santo, respectivamente, aunque hay evidencia de la celebración de una Misa Mariana en el encuentro de la Orden del Toisón que tuvo lugar en 1519⁴⁹⁰. Tanto William Prizer como Barbara Haggh han demostrado cómo las reuniones de la Orden del Toisón de Oro eran ocasiones de ostentación, a modo de larga tradición, con ceremonias litúrgicas adornadas con la polifonía vocal. Aquí se tiene de nuevo un claro ejemplo de cómo la música sirvió como instrumento de poder, cómo se utilizaba para solemnizar ceremonias dentro de ésta Orden. Crónicas que datan de la época de Felipe II, dan testimonio de la medida en que estas ocasiones implicaban la participación de toda la corte, y sin duda, suponían un gasto considerable y una preparación minuciosa. Para la reunión del día de San Andrés en 1593, Henry Kamen se refiere a cómo el Alcázar Real de Madrid fue “iluminado y decorado para la brillante ceremonia”⁴⁹¹.

Claramente las misas polifónicas, así como otras versiones y obras vocales tuvieron un lugar especial en estas conmemoraciones, a pesar de que los documentos tanto de la Corte Borgoñona y de la Corte Real Española proporcionen relativamente poca información. Es posible que la función original de misas polifónicas compuestas por músicos asociados con la corte a principios y mediados del XVI se dé a conocer a través de futuras investigaciones, como esta tesis en la que se pretende encontrar el

⁴⁸⁷ El texto del salmo aparece completo en el apéndice documental (documento XI)

⁴⁸⁸ HAGGH, Barbara. “The Archives of The Order of the Golden Fleece and Music”..., *Op. cit.*, pp. 1-43.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹⁰ PRIZER, William F. “Music and ceremonial...”, *Op. cit.*, p. 36.

⁴⁹¹ KAMEN, Henry. *Philip of Spain*. New Haven-London: Yale University Press, 1999, p. 202.

significado «extramusical» de todas estas composiciones que formaron parte del Oficio de Difuntos. Además, *La Orden* da una idea de los actos litúrgicos y ceremonias en las que la coreografía a veces estaba íntimamente ligada con los momentos musicales, un aspecto que es único entre este tipo de documentos constitucionales y que tiene una considerable influencia en los contextos apropiados para el desempeño de la polifonía vocal sagrada, algo estrechamente relacionado con esta investigación.

Hubo familiaridad de la Corte Real española con el ceremonial borgoñón y la etiqueta desde alrededor de 1548, hasta cuando fue oficialmente adoptada durante la regencia del príncipe Felipe, aunque no sin cierta resistencia por los castellanos. Se estableció un acuerdo personal de Felipe de seguir las ideas de su padre sobre el procedimiento cortesano, esto fueron factores que contribuyeron al «modo de Borgoña». Además, justo antes la abdicación de Carlos V, en 1556, Felipe prometió mantener la estructura completa de la Capilla Imperial y, sin duda en cuanto a la estructura y la ceremonia, hay muchas evidencias que sugieren que la capilla de Felipe II fue un reflejo de la de su padre. Esto explicaría el contexto para al menos otro importante documento de citas desde los primeros años del regreso de Felipe II a España, *Estatutos que hasta agora se han guardado en la Capilla Imperial y se han de observar en la Real Capilla de su S.M conforme al uso de Borgoña*⁴⁹², (en adelante *Estatutos*), donde se especifica que los Oficios debían ser oficiados «según la costumbre y usos romanos», es decir con los usos de la reforma tridentina, como aparece, a continuación, en el punto 2 del citado documento.

2. Más, manda S.M. que de aquí en adelante se celebre el oficio divino en capilla conforme al uso de Roma antiguo, y esto así en las misas, Maitines y Vísperas, como en otros servicios a esto convenientes, y que se guarden en los dichos oficios las ceremonias y costumbres de la curia romana⁴⁹³.

⁴⁹² ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical...*, Op. cit., pp. 335-336. En el apéndice 19 aparece completo el documento según una copia de Vicente Pérez de 1791.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 335.

El *Estatutos* es claramente derivado de un documento anterior, el *Constituciones o Estatutos de la Real Capilla de S.M el Emperador Carlos V al uso de la Casa de Borgoña*⁴⁹⁴. El hecho de que la esencia del texto siga siendo la misma, casi cuarenta años después de la redacción original del documento implica la continuación prevista de la práctica ceremonial y reglamentos de la Capilla, de acuerdo con el deseo de Felipe II de respetar la larga tradición.

En contraste con el *Estatutos*, que está más preocupado por el procedimiento y la etiqueta, *La Orden* es más informativa sobre asuntos músico-litúrgicos, enumerando varias ocasiones para la realización de versiones en fabordón, por ejemplo, así como un par de ocasiones para el canto de motetes polifónicos. También describe los procedimientos en los Oficios de Difuntos, una sección sin duda actualizada en los primeros años del reinado de Felipe II, ya que en las líneas de *La Orden*, se refiere específicamente a las exequias del Emperador y miembros de la Casa de Austria y aquí hay indicios claros de prácticas derivadas de uso parisino⁴⁹⁵.

Tal y como explica *La Orden*, las velas y antorchas encendidas también caracterizan los tipos de procesiones que concluían las misas en ocasiones solemnes, sobre todo ocasiones festivas, como la celebración del Corpus Christi, Domingo de Ramos o Misas de Purificación⁴⁹⁶. Las procesiones se realizaban tanto en el interior de la iglesia o capilla y también en las inmediaciones y las calles de la ciudad, en función de la ubicación del cortejo real⁴⁹⁷.

En *La Orden* se hacen referencias a la ofrenda de velas incrustadas con escudos durante las Misas por los muertos; en particular, la Misa en la fiesta de Todos los Santos y la Misa de *Requiem* en el día de San Andrés. Con motivo de las reuniones de la Orden del Toisón de Oro, tal y como se menciona en varias crónicas⁴⁹⁸ y, de hecho, en los

⁴⁹⁴ NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony...", *Op. cit.*, p 173. Copiado alrededor de 1560. E- Mn MS 14.018/6.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, pp. 136-137

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

⁴⁹⁷ COCK, Henrique. *Relación del viaje hecho por Felipe II...*, *Op. cit.* pp. 225-227. Numerosas referencias a tales procesiones y entradas están en los relatos históricos, como por ejemplo, la descripción en esta crónica de Henrique Cock de una procesión durante la visita y una misa en la visita de Felipe II a Valencia, en enero 1586.

⁴⁹⁸ LEIBNITII MANTISSA, Godefridi Gvilielmi. *Codex juris gentium diplomatici*. Hannover: Impresor Sumptibus Gotfridi Freytagii, 1700, p. 41.

estatutos del siglo XV de la Orden del Toisón de Oro, se menciona en relación con los *Requiem* en el día después de la festividad del Día de San Andrés, estas ofrendas con las velas.

Los ritos funerarios y ceremonias fueron precedidos casi invariablemente por las preparaciones elaboradas y marcados por una considerable pompa y ritual. Tanto los borgoñones como los españoles tenían una tradición en los entierros reales de erigir enormes catafalcos y «capellas ardientes», que formó un espectacular telón de fondo teatral para las espléndidas y solemnes procesiones que involucran cientos de velas encendidas y antorchas, y con los rituales y ceremonias integrados en celebraciones de los Oficios de la Vigilia y la Misa de *Requiem* al día siguiente⁴⁹⁹, además, la iglesia o capilla se cubría completamente con terciopelo negro⁵⁰⁰.

La elaboración de las exequias no tenía por qué limitarse al lugar donde el propio cuerpo yacía, también podían tener lugar en varias partes del reino, incluidas las colonias, como es el caso de Nueva España. Por ejemplo en noviembre y diciembre de 1558, Felipe II organizó una serie de ceremonias en Bruselas, en honor de María Tudor y María de Hungría, en otra ocasión, en honor de su padre⁵⁰¹, y varias exequias tuvieron lugar en toda España tras la muerte de Felipe II en octubre de 1598⁵⁰².

Desde el punto de vista litúrgico, el foco en los funerales y conmemoraciones celebradas en la Capilla Real sigue estando en la Vigilia, que comprende los Oficios de Vísperas, Maitines y Laudes, y la Misa de *Requiem* el día siguiente. Dentro de ese marco, hay una considerable variación en la conmemoración de acuerdo con la categoría del difunto. En el caso de las exequias mexicanas de Carlos V, se ve que efectivamente sólo se celebraron la Vigilia, el Oficio de Maitines con un nocturno únicamente, y al día siguiente una misa.

⁴⁹⁹ ANDERSON, Jaynie. "Le roi ne meurt jamais: Charles V's Obsequies in Italy". En: *Studia Albornotiana*, vol. 36 (1979), pp. 379-397.

⁵⁰⁰ NELSON, Bernardette. "A plan of the Capela Real, Lisbon, in 1649". En: *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 7/8 (1997/1998), pp. 25-30. Se conserva un ejemplo en un croquis que sobrevivió del interior de la Capilla Real portuguesa de 1649, p. 30.

⁵⁰¹ ANDERSON, Jaynie. "Le roi ne meurt jamais...", *Op. cit.*, pp. 383-384. Describe las exequias de Carlos V el 29 de diciembre 1559 en la iglesia de Sainte-Gúdula en Bruselas.

⁵⁰² EIRE, Carlos MN. *From Madrid to Purgatory ...*, *Op. cit.*, p. 291.

Para analizar esta estructura de las exequias de 1559, sirven los documentos de la Capilla Real Española. Los documentos son muy específicos acerca de esto, aunque carecen de las indicaciones más detalladas, hay alguna correlación entre la información proporcionada en los distintos momentos en *La Orden* y la serie de cláusulas relativas a las conmemoraciones funerarias en las *Leges*. Sin embargo, las discrepancias en cuanto a la estructura del Oficio de Maitines sobre las diversas ocasiones hacen difícil evaluar qué era la norma y qué la excepción. Las principales diferencias se encuentran en el número de nocturnos que se realizaban; tres nocturnos era el estándar, con sus nueve lecciones, pero también se podía celebrar sólo un nocturno (probablemente el primero), con tres lecciones, como detalla la crónica mexicana de Cervantes de Salazar de las exequias de 1559.

En la sección «Exequias por la muerte de reyes, príncipes, o infantes», *La Orden* describe cómo, las Vísperas y Vigilias, se llevarán a cabo por un prelado, y que se debían celebrar tres Misas Pontificales «Otro día»⁵⁰³, siempre que hubiese obispos y abades disponibles. La primera era la Misa del Espíritu Santo, la segunda la Misa de la Bienaventurada Virgen María, y la tercera una Misa de Difuntos, para la que el Rey haría su aparición; las primeras dos misas se celebraban antes de su llegada⁵⁰⁴. La tradición de celebrar estas tres misas particulares en tales ocasiones era algo establecido en un gran número de tribunales y cofradías europeas desde al menos el siglo XV, y de hecho se llevó a cabo para los funerales de Carlos V en 1558 y Felipe II en 1598⁵⁰⁵.

La misma estipulación se hace en las *Leges* por las muertes del Rey, la Reina, u otros miembros de la familia real de los Austrias, y aquí se indica que la tercera debe ser una «Misa Solemne de Difuntos» cantada. En México, sin embargo, sólo se tiene constancia de que se celebró una Misa Solemne cantada, nada se sabe de las otras dos misas estipuladas en la etiqueta de la Casa Real de los Austrias.

⁵⁰³ NELSON, Bernadette. “Ritual and Ceremony...”, *Op. cit.*, p. 154.

⁵⁰⁴ WAGSTAFF, Grayson. “Music for the Dead...”, *Op. cit.*, pp. 551-563. Esta indicación de la aparición del Rey sólo en la Misa de *Requiem* concuerda con los hallazgos de Wagstaff de procedimientos en otras exequias del siglo XVI.

⁵⁰⁵ ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis. “Questions of performance practice...”, *Op. cit.*, pp. 198-220.

Las *Leges* también da una indicación de un patrón de realizar las nueve lecciones de Maitines en estas ocasiones, en las que la primera lección, en cada uno de los tres nocturnos, iba a ser cantada por un niño cantor solista, y el resto por los capellanes. Para los Oficios en honor de la Emperatriz en el aniversario de su muerte el 1 de mayo, se describe un escenario ligeramente diferente. Aquí, *La Orden* establece que la Vigilia, que comenzó después de las Vísperas de los Santos Felipe y Santiago (cuya fiesta coincidió con su aniversario), incluyeron tres nocturnos y Laudes, pero sólo una Misa está indicada para el día siguiente, presumiblemente la Misa *Requiem*. La misma estructura se detalla para el aniversario de la muerte del Emperador el 21 de Septiembre, esto es muy curioso ya que coincide con el patrón mexicano, el hecho de interpretar sólo una Misa solemne, presumiblemente de *Requiem* porque no se especifica, el día después de la Vigilia. Es decir, se copió el modelo del aniversario.

En las *Leges*, por el contrario, las exequias para el Emperador, la Emperatriz, y otros miembros de la familia real comprendían las Vísperas, Maitines, pero con un solo nocturno, y de nuevo un final solemne con una Misa con un responsorio cantado. Con lo cual, se observa que las exequias mexicanas se ajustan más al patrón especificado en las *Leges* que en *La Orden* que regulaba la Capilla Real, aunque tampoco es exactamente así ya que sólo se oficiaron los Maitines y una Misa al día siguiente, se ve que al igual que ocurría con las obras del repertorio, la ceremonia mexicana se permitió ciertas licencias.

Para la Vigilia por los muertos en un sentido más general, ambos documentos, *La Orden* y las *Leges*, especifican un Oficio de Maitines que comprende tres nocturnos y nueve lecciones, también indican un patrón en el que la secuencia de las lecciones era ser interpretada por un cantor del coro⁵⁰⁶. La única ocasión en que *La Orden* especifica un sólo nocturno en Vigilias por los muertos se produce en los procedimientos para describir la festividad de Todos los Santos y de las conmemoraciones en reuniones de la Orden del Toisón de Oro en la fiesta de San Andrés, también menciona que “Su Majestad con frecuencia pedía a no más de un Nocturno”⁵⁰⁷. Esta recomendación de un solo nocturno aparece con motivo de las exequias de los caballeros de la Orden del Toisón de Oro, además de interpretar las Laudes, también se especifica así en las

⁵⁰⁶ *La Orden*, fol. 70^v, y en las *Leges et constitutiones*, cláusula 34.

⁵⁰⁷ *La Orden*, fol. 66.

*Leges*⁵⁰⁸.

A juzgar por *La Orden*, y otros documentos constitucionales y lo que cuentan las crónicas que datan de la época tanto de Carlos V como de Felipe II, los preparativos para la Misa Mayor, sobre todo los domingos, grandes fiestas y ocasiones pontificias, eran bastante considerables, sin reparar en gastos. Ocasiones importantes tales como la celebración de las fiestas de la Purificación, Pascua, Corpus Christi y la Navidad, aniversarios reales y conmemoraciones como cumpleaños y sobre todo reuniones del Emperador con la Orden del Toisón de Oro. Fueron invariablemente elaboradas y coloridas procesiones, tanto en la Vigilia del día anterior a la celebración como en el mismo día. En estas procesiones solía participar el Rey, su corte más allegada y otros funcionarios, clérigos y una banda de músicos (a veces cantantes), el tamaño y el alcance del cortejo, variaban según la ocasión lo exigía, cumpliendo con todos los procedimientos prescritos. Las crónicas también proporcionan descripciones detalladas, hasta el color de los vestidos y los pertrechos de los involucrados⁵⁰⁹.

Lo que la costumbre promulgada durante la Misa de *Requiem* en las reuniones de la Orden del Toisón de Oro era que el Rey, y posiblemente otros miembros de la Corte, hacían una ofrenda de una moneda de oro, al mismo tiempo que una vela en la que probablemente fue incorporada una moneda de oro con la insignia real⁵¹⁰. Así se llevó a cabo en México en la Misa después de la Vigilia, el día 1 de diciembre, aquí se encuentra otra conexión con los rituales de la Orden del Toisón.

A continuación se recoge en la tabla 14, las similitudes y/o diferencias en los ritos funerarios y sus posibles conexiones.

⁵⁰⁸ *Leges et constitutiones*, cláusula 33.

⁵⁰⁹ NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony...", *Op. cit.*, p. 130.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

Tabla 14. Ritos funerarios y celebración de exequias, según <i>La Orden...Leges et constitutiones</i> , en la Orden del Toisón de Oro y en las exequias mexicanas de Carlos V en 1559 ⁵¹¹			
<i>La Orden</i>	<i>Leges et constitutiones</i>	Orden del Toisón de Oro	Exequias México Carlos V 1559
Ritos funerarios para reyes, princesas e infantes		Liturgia de los Oficios y costumbres de los encuentros (Capítulos) de la Orden del Toisón de Oro en el Día de San Andrés.	Ceremonias realizadas en la Capilla de San José de los Naturales, Ciudad de México
<p>Vísperas y Vigilias (no da más detalles)</p> <p>XxxxxX</p> <p><i>Tres Misas Pontificales</i> (al día siguiente): 1. Misa del espíritu Santo 2. Misa de la Virgen María 3. Misa de Difuntos, donde el Rey hace su aparición</p>	<p>Vigilias: <i>Maitines</i> con 3 nocturnos y 9 lecciones lección 1 cantada por un solista del coro, el resto por los capellanes.</p> <p><i>Laudes</i> cantadas.</p> <p>XxxxxX</p> <p><i>Tres Misas Pontificales</i> (al día siguiente): 1. Misa del Espíritu Santo 2. Misa de la Virgen María 3. Misa Solemne de Difuntos cantada</p>	<p>Día de San Andrés (30 de noviembre) Misa Pontifical. Sermón. Todos los caballeros de la Orden del Toisón de Oro hacen ofrendas.</p> <p>Sólo el Rey se administra el incienso, y nadie más, a pesar de que el príncipe esté presente.</p> <p>Pontificias primeras Vísperas y Vigilias por los muertos. <i>Maitines</i>,: 1 nocturno, 3 lecciones cantadas.</p> <p><i>Laudes</i>. Respuesta en <i>Laudes</i> sólo cuando el cadáver esté presente en la capilla hasta el final de la Misa al día siguiente.</p>	<p>Día de San Andrés (30 de noviembre) Oficio de Vigilia Invitatorio: <i>Circumdederunt me</i> Salmo 94 Vigilia: <i>Maitines</i>: 1 nocturno y 3 lecciones Salmo <i>De Profundis</i> Responsorio <i>Libera me, Domine</i></p>
Exequias para el emperador, la emperatriz, reyes, reinas y príncipes		El día después de San Andrés	1 de diciembre 1559
No especifica	<p>Vigilias: <i>Vísperas</i> <i>Maitines</i> con 1 nocturno y 3 lecciones: 1. <i>Parce Mihi</i>, solista del coro 2. <i>Taedet animam</i>, fabordón 3. <i>Manus tuae</i> recitado por los sacerdotes.</p> <p><i>Laudes</i> Solemne Misa (al día siguiente) concluyendo con el responsorio cantado <i>Ne recorderis</i></p>	<p>Misa de <i>Requiem</i> Ofrendas: una moneda incrustado en una vela encendida. Salmo cantado <i>De profundis</i> (final del Ofertorio, se elevan cuatro antorchas) Responsorio cantado <i>Ne recorderis</i> después de la Misa. (No hay antorchas encendidas durante el responsorio si hay velas)</p>	<p>Responsorio en procesión</p> <p>Misa Solemne (al día siguiente) a 5 voces.</p> <p>Motete <i>Nunc enim si centum lingue</i>. Salmo</p> <p>Responsorio <i>Ne recorderis</i> ¿?</p>

⁵¹¹ Tabla realizada con datos en NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony...", *Op. cit.*, pp. 157-165.

En la tabla 14 se ve que la estructura de esta ceremonia no sigue un patrón establecido previamente. La estructura del ritual mexicano tiene cierta autonomía y recoge tradiciones de distintas fuentes. Es muy significativo el paralelismo que se encuentra con los Capítulos celebrados en la Orden del Toisón de Oro, donde Carlos V tuvo un papel muy relevante. Empezando ya por la fecha elegida en México para celebrar las exequias, no es casual que sea justo el 30 de noviembre, coincidiendo con la festividad de San Andrés patrón de la Orden, y es justo cuando se celebran los rituales de las exequias. Quizás fue una manera de rendir homenaje a Carlos V como caballero de la Orden del Toisón y a su origen español, señalar el poder que la Orden tenía en sí misma, que así constara en los territorios de las colonias, en este caso en Nueva España.

Además de las fechas y de la estructura de los ceremoniales de la Orden del Toisón, las exequias mexicanas conservan la estructura de la Vigilia con los Maitines formados por 1 sólo nocturno, y éste con 3 lecciones cantadas. Ya se ha indicado, que así también se especifica en las *Leges*, en cómo se deben celebrar las «Exequias para el emperador, la emperatriz, reyes, reinas y príncipes». Indica que Maitines se conformarán con 1 nocturno y 3 lecciones, que serán las siguientes; *Parce mihi, Taedet animam, Manus tuae* recitado por los sacerdotes. Se sabe que en México se cantó la primera lección, que fue de Cristóbal de Morales y las otras dos es muy posible que también fuesen de él, como se propone en el siguiente apartado. Con lo cual, hasta esta parte se puede afirmar que los rituales mexicanos estaban basados en estas dos estructuras previas. No se sabe si las celebraciones de la Orden del Toisón también tomaron como referencia las *Leges*, es muy posible debido a que era un documento en el que quedaba reflejado el funcionamiento de la Capilla Real. Después del primer nocturno, donde hay una coincidencia tanto con las *Leges* como con los ceremoniales de la Orden del Toisón de Oro, es donde aparecen ciertas libertades y novedades que se incorporan en estas exequias mexicanas.

Lo primero que sorprende, es que tras finalizar los Maitines, tras la última lección cuenta la crónica de Cervantes de Salazar que se interpretó el salmo *De profundis*. Algo insólito, sólo se tiene constancia de que se interpretase esta obra en este tipo de ceremonias en los capítulos de la Orden del Toisón de Oro, y ni siquiera en este momento, sino que se realizaba el día después a la Vigilia, es decir, tras la Misa de

Requiem. Por ello, hace pensar que quizás era una manera de imitar la ceremonia de los caballeros de la Orden, aunque con cierta laxitud en la estructura y orden de la ceremonia. Lo que es cierto, es que ese salmo es muy identificativo de la Orden del Toisón de Oro, con lo cual, se ve otro ejemplo de cómo a través de la música y su uso se genera una estrecha relación con el poder, representarlo utilizando de la música. En aquella época, y en esos contextos se relacionaba esa obra con las ceremonias de la Orden del Toisón de Oro, por ello, incluirla en las exequias del Emperador recordaba su vinculación con ella y con el poder que ostentaba.

Otra excepción en las exequias mexicanas del Emperador, que se narra en la crónica de Francisco Cervantes de Salazar, es que aparece el responsorio *Libera me, Domine* cerrando los Oficios de la Vigilia, obra que usualmente se interpretaba al final de los 3 nocturnos de Maitines, no al final del primero, como ocurrió en México.

También se encuentran peculiaridades propias de estos rituales funerarios en el día después de la Vigilia, el 1 de diciembre de 1559. Cervantes de Salazar cuenta que se interpretó un responsorio en procesión, se celebró una Misa solemne a 5 voces, aunque en ningún momento especifica que fuese de *Requiem*, aún así se puede suponer dado el contexto, más adelante se analizará con detenimiento esta Misa y en el motete que se interpretó, y por último un salmo y un responsorio. En la interpretación del salmo y el responsorio y en este orden tras la Misa sigue de nuevo la estructura de los Capítulos del Toisón. En su caso era el salmo *De profundis*, que en las exequias mexicanas se interpretó justo después de los Maitines de la Vigilia, y después, tanto el día de después en los Capítulos de la Orden como en las exequias, se cerró la ceremonia con un responsorio, que en el primer caso fue el *Ne recorderis*, y en México se supone que pudo serlo, y que podría haber sido el de Francisco de la Torre.

Para los ritos funerarios de Felipe II que tuvieron lugar en Madrid y Zaragoza en octubre de 1598, en las dos ocasiones parece que se celebraron Maitines con tres nocturnos y Laudes, que contrasta con las estipulaciones aparentemente esbozadas en las *Leges* para los ritos funerarios de los Reyes. Sin embargo, para la secuencia de Madrid, hay evidencia de que las lecciones en cada uno de estos nocturnos eran realizadas la primera vez por un niño cantor solista, y luego por cuatro cantantes en polifonía (presumiblemente en «fabordón»), y el tercer nocturno por un capellán

honorario. En otros aspectos, los documentos son relativamente silenciosos sobre la elaboración musical del Oficio de Difuntos, pero en estos en ocasiones había una considerable participación por parte de la capilla, cantantes sobre todo⁵¹².

Con todo esto, se llega a la conclusión de que no se tiene constancia que hubiese un patrón invariable en el siglo XVI para la estructura de la música en los rituales funerarios, ya que existe cierta discrepancia entre los patrones recomendados para las diversas ocasiones en estos dos documentos *Leges* y *La Orden*, en particular para Maitines.

Con el estudio de las procesiones y de las ceremonias de la Orden del Toisón, se ve otra conexión de la muerte con lo festivo, de las procesiones durante el Oficio de Difuntos, y la música que se interpretaba procesionando. Se encuentra ese concepto de la «fiesta de la muerte» en el Renacimiento, la solemnidad de la ceremonia realizada por la procesión, por la luz de las velas y acompañada de la música ensalzando el poder de ese momento.

IV. 3. La música en las exequias de Carlos V en México en 1559; Francisco Cervantes de Salazar y el *Túmulo Imperial*

En noviembre de 1559 ocurrió uno de los momentos más importantes del siglo XVI a nivel musical y no fue en Europa sino en México, capital de Nueva España. Hubo un multitudinario evento conmemorativo, las exequias celebradas en honor del Emperador Carlos V⁵¹³. Para el estudio de la música de este acontecimiento, la crónica escrita por Francisco Cervantes de Salazar, *Tymvlo imperial de la gran ciudad de Mexico*⁵¹⁴, sobre las citadas exequias, es la primera relación festiva editada en América, y un documento único que ofrece una gran información.

⁵¹² NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony...", *Op. cit.*, p. 158.

⁵¹³ SPELL, Lota, M. "Music in the cathedral of México in the sixteenth century"..., *Op. cit.*, pp. 293-319.

⁵¹⁴ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, 1991.

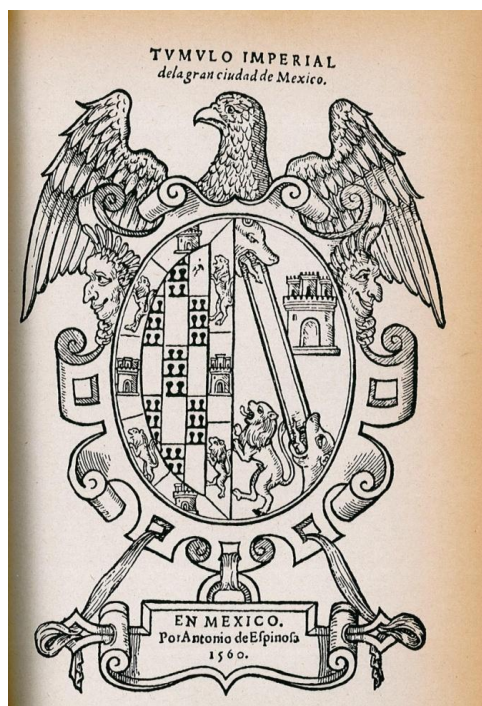


Imagen 2. Reproducción facsimilar de la portada de la primera edición del *Tvmvlo Imperial* de Francisco Cervantes de Salazar⁵¹⁵

Su autor, Francisco Cervantes de Salazar fue un profesor de retórica de la universidad, obviamente bien educado en la música y, probablemente, había sido testigo de acontecimientos similares en España ya que muestra una aguda conciencia de la liturgia y la música. Como Stevenson afirmó, Cervantes de Salazar parece haber conocido personalmente al teórico y compositor Juan Bermudo⁵¹⁶. El conocimiento demostrado por el cronista de temas musicales, incluyendo los compositores de las obras o la sensibilidad a la hora de analizar las prácticas polifónicas, lo hacen único entre los escritores contemporáneos en España y América Latina⁵¹⁷.

Como ya se ha indicado, las exequias en la ciudad de México se celebraron el 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1559, más de un año después de la muerte del Emperador, el 21 de septiembre de 1558. La noticia de la muerte de Carlos V llegó a México en junio de 1559. De allí pasó extraoficialmente a Perú, donde fue conocida un mes después.

⁵¹⁵ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 177.

⁵¹⁶ STEVENSON, Robert. "La música en la Catedral de México: 1600-1750". En: *Revista Musical Chilena*, vol. 19 (2010), nº 92, pp. 11-31. Cervantes de Salazar escribió la introducción para el teórico Juan Bermudo *El arte triphoria* de 1550 y probablemente conoció a Bermudo cuando ambos vivían en Osuna, en Andalucía.

⁵¹⁷ WAGSTAFF, Grayson (ed). *Matins for the dead in sixteenth-century ...*, *Op. cit.*, pp. 23-25.

En México las exequias fueron promovidas por el virrey Don Luis de Velasco⁵¹⁸. Se puede leer la licencia para estas exequias en la crónica de Cervantes de Salazar.

Yo DON LUIS DE VELASCO, VISORREY, Gobernador y Capitán General por S.M. en esta Nueva España, y Presidente del Audiencia Real della. Por cuanto en esta ciudad de México, en el monesterio del Señor Sant Francisco, en la capilla del Señor Sant Ioseph⁵¹⁹, que está en él, se hicieron las honras del invictísimo César emperador Don Carlos, rey nuestro señor, que sancta gloria haya. Para las cuales se hizo Túmulo, y otras cosas notables. Y para mi mandado se imprima en molde. Atento a lo cual, doy licencia y facultad a vos Antonio de Espinos, Impresor, para que podáis imprimir la relación de las dichas honras, con los versos y epitafios prosas, letreros, así en Latín como en Romance, como en el dicho Túmulo estaba, con el debujo dél. Sin que por razón dello incurriás en pena alguna. Fecho en México a primero de marzo de 1560⁵²⁰.

En el relato de Cervantes de Salazar se observan las manifestaciones de lealtad del pueblo mexicano hacia su Rey en su último adiós; Monarca, que como ya se ha señalado, nunca estuvo presente físicamente en la Nueva España. Con esto se ve hasta qué punto la imagen de la Monarquía, del Rey, estaba presente entre sus súbditos, allá donde fuera. Todo el aparato ceremonial de las exequias del Emperador da cuenta de ello, el propósito de esta investigación es analizar qué lugar ocupó la música en todo esto, cómo contribuyó a enaltecer, a resaltar la magnificencia de la Casa de Austria.

La fidelidad del pueblo mexicano, la solemnidad y pompa de estas exequias mexicanas se aprecian en descripciones como la siguiente:

En este Oficio funerario de la Majestad del Emperador nuestro señor, el ilustrísimo Visorrey desta Nueva España, y esta insigne y muy leal ciudad de México hicieron, que cierto fue de tanta pompa y majestad, que podemos muy bien decir que *Omnis Caesareo cedat labor Amphiteatro*. Y que, *Unum pro cunctuis fama loquantur opus*. Pues verdaderamente en todo ellos mostraron el amor y la lealtad con que siempre han servido y amado a su rey y señor, y que a ninguno otro con más razón se debía⁵²¹.

⁵¹⁸ Don Luis de Velasco, fue segundo virrey de la Nueva España y gobernó de 1550 hasta 1564.

⁵¹⁹ Se refiere a la capilla de San José de Los Naturales, en el monasterio de San Francisco de México.

⁵²⁰ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 179.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 182.

Otra cosa digna de destacar, es cómo sirvieron estas ceremonias como adoctrinamiento al pueblo mexicano respecto a la figura del Monarca. Les enseñaba la lealtad hacia la institución, a su «nuevo Rey», veían en los colonizadores la manera de comportarse y mostrar el respeto hacia el Monarca, como se apuntaba al analizar el uso de las procesiones funerarias.

Por manera que ellos hicieron lo que eran obligados, y los naturales lo mismo a su imitación y ejemplo: demás que con tan claras muestras entendieron la lealtad que a tan gran señor y Monarca se debía, así en la muerte como en la vida, y que la distancia tan grande que hay destas partes a España, no es causa para que menos que aquellos reinos sintiesen tan gran pérdida⁵²².

Puesto que en 1559 todavía no se había iniciado en la ciudad de México la construcción de la Catedral renacentista, y dado que la pequeña iglesia gótica que se usaba para tal fin no podía contener el gran túmulo imperial, el lugar escogido para las exequias de Carlos V fue la Capilla de San José de los Naturales en el atrio del convento de San Francisco, amplio espacio usado por la Inquisición para celebrar autos de fe. La capilla de San José de los Naturales fue muy célebre en aquella época, era una capilla abierta que ocupó más tarde la capilla llamada de los Servitas, es decir, de la Congregación de los Siervos de María. En esta famosa capilla semillero de la evangelización franciscana, se celebraron las exequias del Emperador. La capilla fue demolida en 1769 cuando se despojó a los religiosos de la administración del curato⁵²³.

Respecto al tema de dónde celebrar las exequias el *Túmulo Imperial* explica cómo se organizaron en la Nueva España, tras la noticia del fallecimiento de Carlos V, y el porqué de celebrarlas en la Capilla de San José y no en la Catedral de México, que hubiese sido lo esperado. Dice:

⁵²² CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, Op. cit., p. 182.

⁵²³ *Ibid.*, pp. 113-114.

Cuya muerte, después de haber sido sentido y llorada con aquel afecto que su vida fue amada por el antiguo mundo, luego que en este nuevo se supo, por D. Luis de Velasco, su antiguo criado, Visorrey y Gobernador de la Nueva España, hecho el sentimiento que era obligado, entró en acuerdo con el Audiencia Real, y después con el Arzobispo, justicia y Regimiento de la ciudad de México, cabeza de este Nuevo Mundo, tratándose dónde y cómo se celebrarían las Obsequias Imperiales. [...]. que la iglesia catedral de México era pequeña y baja, y no había lugar donde el Túmulo Imperial en aquella altura y grandeza que convenía se plantase, y la casa real de donde había de salir en procesión el Virrey y Audiencia con toda la ciudad estaba muy cerca de la iglesias mayor, para que pudiera ser vista y hubiese lugar por donde anduviese y porque para este efecto había todas comodidades que convenían en la capilla de san Ioseph y patio del monesterio de Sant Francisco, se determinó se hiciese allí⁵²⁴.

Con lo cual, se deduce de estas palabras la importancia del hecho de mostrar ante el pueblo la procesión funeraria, y todo lo que ello conllevaba, el orden jerárquico y la música fue algo determinante para la decisión de en qué lugar celebrar las exequias, además de la colocación del túmulo. Era una de las maneras de ejercer poder sobre el pueblo, españoles, y naturales. Se tiene aquí un claro ejemplo de cómo se utilizó la música como un instrumento de poder más dentro de estas procesiones funerarias.

Cervantes de Salazar explica que la autoría del túmulo fue del arquitecto vizcaíno Claudio de Arciniega (1527-1593), maestro mayor de las obras de México y arquitecto tracista de la catedral de la capital de la Nueva España⁵²⁵. Los trabajos se

⁵²⁴ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 183.

⁵²⁵ La bibliografía sobre el túmulo imperial de México es numerosa, aunque en gran medida ha sido producida por un mismo autor, Santiago Sebastián López. Véanse sus diversas aproximaciones a este catafalco en los siguientes trabajos; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El programa simbólico del túmulo de Carlos V en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Barcelona: Espasa Calpe, 1985, pp. 238-241; SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992, pp. 139-142. Además de las aportaciones de Santiago Sebastián, son interesantes también los dos estudios de Francisco de la Maza. DE LA MAZA, Francisco. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946, pp. 29-40. DE LA MAZA, Francisco. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, pp. 23-30. Son también importantes las aportaciones de José Manuel Morales Folguera. MORALES FOLGUERA, José Manuel. *Cultura simbólica...*, *Op. cit.*, pp. 191-198, y el trabajo de María Victoria Soto Caba. SOTO CABA, María Victoria. *Los Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: UNED, 1991, pp. 94-101. Finalmente también son interesantes los trabajos de Víctor Mínguez sobre túmulo imperial. MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes distantes...*, *Op. cit.*, 1995.

prolongaron a lo largo de tres meses. No se puede determinar si, como parece, este fue el primer catafalco que realizó Arciniega.

Todo indica que la construcción del túmulo imperial fue la gran oportunidad profesional que se le abrió en la capital de la Nueva España, oportunidad que supo aprovechar, y es muy posible que el éxito que alcanzó el túmulo imperial contribuyera a que Arciniega fuera nombrado arquitecto de la Catedral, cuya traza realizó en 1567. A partir del precedente establecido por la presencia del esqueleto arquero en el catafalco de Carlos V, va a ser una constante durante los tres siglos siguientes encontrar en toda Hispanoamérica imágenes artísticas fúnebres presididas por esta tétrica figura armada de arco y flechas⁵²⁶.

Además de la descripción del catafalco, la relación de Cervantes de Salazar incluía una estampa reproduciendo su imagen, que durante mucho tiempo se ha conocido mutilada pudiendo contemplar solo el primer cuerpo, en planta y en alzado que se representa en la imagen 3. Manuel Toussaint⁵²⁷, a partir de la descripción de Cervantes de Salazar, realizó una reconstrucción gráfica del segundo cuerpo, que fue reproducida insistentemente por todos los investigadores en sus publicaciones hasta convertirse en la imagen oficial y pretendidamente exacta del túmulo. María Adelaida Allo Manero aportó hace algunos años, en uno de sus trabajos, la estampa original del túmulo imperial mexicano⁵²⁸.

⁵²⁶ MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “La muerte arquera cruza...”, *Op. cit.*, pp. 149-170.

⁵²⁷ TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*. México: Comisión Diocesana de Orden y Decoro, 1973, pp. 60-74.

⁵²⁸ ALLO MANERO, María Adelaida. “Exequias del emperador Carlos V en la Monarquía Hispana”. En: *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*. María José Redondo Cantera, Miguel Ángel Zalama (eds.). Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000, pp. 14-28.

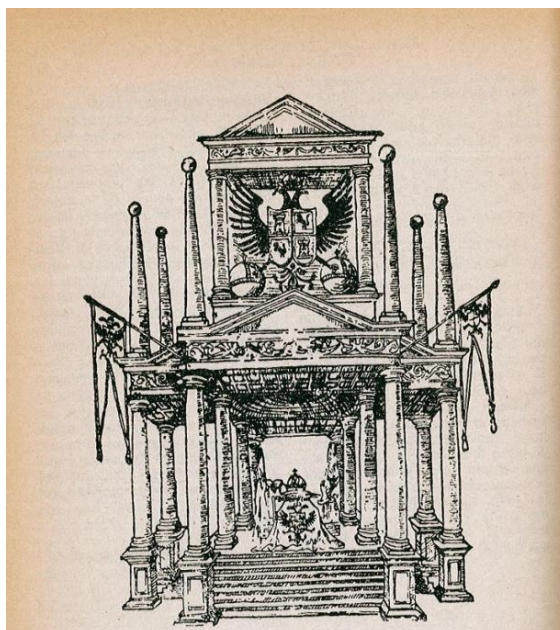


Imagen 3. Túmulo Imperial, levantado para las exequias de Carlos V, obra de Claudio Arciniega⁵²⁹

Las exequias de Carlos V fueron muy importantes no sólo por la cantidad de música representada en ellas sino también porque se interpretó música compuesta en México junto con música española. Durante los servicios los participantes escucharon música del gran compositor español Cristóbal de Morales y trabajos que parece que fueron compuestos específicamente para el evento por el maestro de capilla de la Catedral de México en aquel momento. Pero la música fue un elemento más en el complejo ceremonial, las exequias eran un espectáculo donde se coordinaba lo visual, sonidos, olores y coreografías⁵³⁰.

Como se apuntó en el anterior apartado, el ceremonial del evento probablemente fue diseñado siguiendo el modelo según conmemoraciones anteriores de Carlos V en España⁵³¹. Entre otras cosas, aunque fuese a nivel de vestuario se tiene constancia de ello a través de las Actas del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México.

⁵²⁹ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 212. Esta reconstrucción está hecha tomando como base la lámina publicada por Cervantes de Salazar en la primera edición y que sólo reproduce el cuerpo inferior del túmulo por haberse perdido el superior en las hojas que faltaba del único ejemplar conocido del libro. La parte alta fue dibujada según las indicaciones del texto de la obra teniendo presente un fragmento del Códice Tlatelolco, donde se reproduce el túmulo.

⁵³⁰ WAGSTAFF, Grayson G. "Procession for the Dead, the Senses...", *Op. cit.*, pp. 167-168.

⁵³¹ ALLO MANERO, María Adelaida. "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos". En: *Anuario del Departamento de historia y Teoría del Arte* vol. 1 (1989), pp. 121-137. Traza la influencia de las prácticas sevillanas en catafalcos de Lima y México.

En el acta con fecha 7 de noviembre de 1559, el canónigo rector de la universidad de México en ese momento, Don Pedro de Nava, dicta “Orden de hacer vestuario especial para las honras fúnebres del emperador Carlos V”:

Ansi mesmo, se trató que para las honras de nuestro emperador -que está en gloria-, se hiciesen doce sobrepellices para los muchachos del colegio de San Juan [para] que se pongan aquel día para ayudar a Misa. Lo cual encargaron al canónigo Pedro de Nava, obrero mayor de esta Santa Iglesia. Y también, sacase el tafetán negro que fuese menester para hacer una túnica y tunicela; y lo demás, que fuere con los señores de cabildo. Mandaron se lo diese y así lo recibió y lo firmó de su nombre en esta cédula⁵³².

Por la crónica de Cervantes de Salazar, se sabe que al igual que como normalmente se produjeron en España, la celebración se inició con una procesión de los nobles eclesiásticos y representantes de diversas instituciones. Cuando todos hubieron entrado en la iglesia, el Oficio de Maitines comenzó:

En el entretanto que la procesión procedía por el orden que dicho tengo, se adelantaron doce frailes de cada orden, y en tres partes de la capilla, sin estorbarse unos a otros, dijeron la Vigilia con muy gran devoción, de manera que cuando acabó de llagar la procesión, ya ellos habían acabado. Llegado que fue el Virrey y Audiencia y Regimiento, y toda la demás caballería, los que traían las insignias las pusieron desta manera: el Tesorero y Contador, pusieron la corona y estoque a los pies de una muy rica cruz sobre la tumba: el Factor y D.Luis de Castilla, pusieron la celada y cota sobre dos pilaretes de madera negros que estaban a los lados de la tumba: el Alcaide Albornoz puso el pendón a los pies de la tumba, a la mano izquierda, en una grada de as escaleras, y D. Francisco de Velasco el estandarte imperial y real a la mano derecha, al lado de la cabecera de la tumba⁵³³.

Más tarde, en la crónica, el autor explica qué repertorio musical se interpretó, y de qué forma una vez realizada toda la procesión con toda pompa y autoridad posible y que todos se sentaron. Afirma que la Vigila comenzó haciendo el maestro de capilla dos coros de música para el invitatorio, en uno se interpretó el invitatorio *Circumdederunt*

⁵³² ACCMM, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, registro MEX 79000126, Libro 02, fols. 016v-017, Biblioteca Turriana de la Catedral de México. Extraído de <http://musicat.unam.mx> [consulta noviembre 2016]. Seminario de la Música en la Nueva España y el México Independiente, MUSICAT, de la Universidad Autónoma de México.

⁵³³ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, Op. cit., p. 209.

me, y en el otro el salmo *Venite Exultemus*, ambos de Cristóbal de Morales, ambos en polifonía. Prosigue explicando que acabado el invitatorio dijeron los caperos la primera antífona en canto llano, y el primer salmo *Verba mea auribus percibe, Domine*. Siguió el *sochantre* del coro con los mismos ocho caperos la primera antífona de canto llano de nuevo, prosiguiendo a coros los frailes y clérigos el salmo con toda solemnidad, el cual acabado, dijeron los cantores la antífona de canto de órgano, diciendo los caperos la segunda antífona en canto llano y luego el *sochantre* entonó la antífona y el salmo en canto llano hasta la mediación del verso respondió el maestro de capilla con seis muchachos a cuatro voces (ejemplo de tradición procedente y exportada de la Península Ibérica del uso de «los seises» en las catedrales españolas), se sobreentiende que era obra de Lázaro del Álamo, maestro en aquél momento.

Respondió el maestro de capilla con seis muchachos, a cuatro voces, compuesto de su mano, y ansí prosiguieron el psalmo cantando el un verso de canto llano todo el coro, y el otro de canto de órgano el maestro de capilla, con seis muchachos; respondió el *sochantre* con los caperos de canto llano solamente⁵³⁴.

Acabado el salmo los caperos fueron al altar mayor a encomendar al Arzobispo el *Pater noster* entonado en canto llano, y al acabarse se interpretó la lección polifónica de Morales *Parce mihi Domine*. De nuevo el autor dice acerca de las obras de Morales que fue compuesta en canto de órgano, es decir polifonía, y que “dío gran contento oírle”⁵³⁵. Después se dijo el responsorio en canto llano, el verso los caperos lo dijeron junto al altar mayor y más tarde por orden se fueron donde estaba el Obispo de Mechoacán, a encomendar la segunda lección. Terminada la lección se cantó una versión polifónica del responsorio *Qui Lazarum resucitasti*, pero no se identifica el autor de esa obra. Pero si especifica que en medio del responsorio fueron los caperos a encomendar al Arzobispo la última lección, y que Su Señoría bajó junto al túmulo funerario a decir la lección acompañado de canónigo y dignidades.

⁵³⁴ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op cit.*, p. 210.

⁵³⁵ *Ibidem*.

Terminada esta última lección se continuó con el salmo *De profundis* hasta que se formó la procesión de nuevo y se interpretó el responsorio *Libera me, Domine*, y nos dice Cervantes de Salazar “que fue cosa de gran devoción”⁵³⁶. Dicho este responsorio el Arzobispo subió al Túmulo con todos los ministros, se puso cerca de la tumba y entonces dijo la oración, respondiéndole todos los cantores con toda solemnidad. Y así se acabó la Vigilia y el Oficio de ese día, se dejaron los estandartes e insignias en el túmulo y se volvió en procesión en el mismo orden en que se había entrado a la capilla.

En el relato de Cervantes de Salazar se ve el prestigio ganado por la polifonía en esta liturgia y también implica el orgullo de que la música compuesta en la Ciudad de México fue incorporada. Describe géneros primitivos (invitorios y responsorios), así como dos que no se encuentran habitualmente en los entornos polifónicos en España; salmos y antífonas. También la música de estas exequias demuestra claramente la continuación de las tradiciones musicales derivadas de este tipo de eventos en España. Cada género tiene características que descenden de piezas del siglo XV y principios del siglo XVI.

Todos los que oyeron la música en las exequias de 1559 estaban siendo enseñados sobre el decoro de la vida colonial, la tranquila aceptación de la forma cristiana de morir y las reglas coloniales, tal como se les enseñó a los españoles del siglo XV sobre la teología de la muerte, cuando estas obras polifónicas reemplazaron los antiguos lamentos específicamente etiquetados como «extranjeros» por la Iglesia⁵³⁷. La identidad colonial había sido proyectada a través del ritual de esta manera desde los primeros días de la conquista; Hernán Cortes saliendo de rodillas para saludar a los primeros misioneros, es sólo uno de los más obvios usos del simbolismo religioso y ritual para controlar el desarrollo de la nueva sociedad.

⁵³⁶ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

⁵³⁷ HERNÁN RAMÍREZ, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. México: Iberoamericana Editorial, 2009, p. 84. Aparecen referenciadas las exequias como espectáculos festivos verificados en la Ciudad de México desde 1539 hasta 1564, y las fechas de las actas de tales eventos.

En este día de 1559 cada participante español, mexicano, criollo o mestizo era un «actor» en el ritual político. Estas exequias incluyeron centenares de nativos mexicanos que participaron, líderes de muchas culturas diferentes que habían sido convocados a la ciudad de México, entonces la capital del Virreinato, para crear una red de conexiones entre todas las regiones de la colonia. Esta red de poder hizo hincapié en la organización de la procesión a partir de las antiguas prácticas jerárquicas de la Iglesia Católica. La música que se escuchó fue creada para ser un enlace directo a las melodías y las prácticas de canto que rodearon la muerte. Desde su creación en España, este repertorio polifónico de la procesión del entierro parece haber sido empleado para fomentar la tranquilidad adecuada en los rituales de la muerte. Líderes eclesiásticos y civiles de la ciudad de México en 1559 crearon una inducción en la sociedad española de los participantes nativos. Cualquiera que presencié ese día sufrió una transformación, pasando por el estado liminal del ritual, y se convirtió en miembro de la sociedad colonial española.

Ya se ha señalado en anteriores apartados que en España, y después en las colonias españolas, una cosa era «morir bien», pero quizás lo más importante era cómo se desarrollaba el proceso del «buen morir»; enterramiento y conmemoraciones, siguiendo la ortodoxia del ritual. Los sentidos iban a ser utilizados para crear una correcta impresión de que el difunto que había muerto en calma estaría seguro de su recompensa. El entierro, la música, las representaciones visuales y las coreografías eran el canal para proponer emociones. Es muy llamativo que la muerte del cristiano en sí debe ser calma y los que así la viven tendrán recompensa. A diferencia de los rituales de Semana Santa que sí provocaban lágrimas, puesto que se consideraba que la Semana Santa sí era el momento de la tristeza y de las lágrimas por Jesús, por su pasión y su muerte.

Con lo cual, desde esa perspectiva se debe analizar cómo se utiliza la música en los rituales funerarios. Ésta es una diferencia esencial entre la música utilizada en los Oficios de Semana Santa y los Oficios de Difuntos dentro de la celebración de las exequias. Esto quizás sea el aspecto más sorprendente de la crónica de Cervantes de Salazar, él admite que los nativos fueron «actores» tan exitosos que desencadenaron en

inapropiadas demostraciones de lágrimas⁵³⁸.

Otro aspecto que es digno de destacar es cómo describe Cervantes de Salazar la música de Cristóbal de Morales, “todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales: comenzóse la Vigilia con tanta devoción y suavidad de voces, que levantaba los espíritus”⁵³⁹.

Dice que se escuchó con gran devoción y gran gusto, ésto lleva a relacionarla con otros adjetivos tales como belleza y respeto, a pensar que las gentes de esa época, de ese lugar, de esa iglesia, escucharon aquella música y sus espíritus se elevaron hacia la divinidad. Se ve cómo la música se utiliza para relacionar el sentido estético, el arte con el poder, la divinidad, para dotar a ese momento del morir del Monarca, a sus exequias, de su viaje al más allá de la solemnidad que requería.

Con lo cual, se deduce que en esta ceremonia la música se utilizó como un instrumento de poder, aunque sea de poder «evocador», transmisor de un mensaje que en este caso parece algo contradictorio. Por un lado se sabe que la muerte del cristiano y del Monarca más aún debe manifestarse y sentirse en sus súbditos como un ejemplo de virtud y de compostura por la cual luego tendrá una recompensa en el más allá. Sin embargo, la música interpretada en las exequias de Carlos V en México, produjo una emoción y sobre todo una demostración de tristeza en los nativos «inapropiada» para la compostura supuesta para el «bien morir». También se puede sacar la conclusión de que es en los nativos y no en los colonos en los que se produce esta reacción, según Salazar.

Por tanto, cabría preguntarse si la música produjo el mismo efecto en ambos habitantes de Nueva España. Esto podría servir de referencia de que la música utilizada con el mismo propósito en unos y otros no produjo el mismo efecto, ni transmitió el mismo mensaje de exaltación del poder monárquico, o como mínimo no se expresó de la misma manera. Y esto lleva a otra reflexión, que es si los modelos aprendidos en el viejo continente, aunque se pretendieron exportar en toda su totalidad a veces no se consiguió, al menos en lo que fue la vivencia de la música en sí.

⁵³⁸ WAGSTAFF, Grayson. “Procession for the Dead, the Senses...”, *Op. cit.*, p. 171.

⁵³⁹ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 209.

IV.3.1. Los géneros polifónicos de las exequias

Los músicos que se reunieron y escribieron la música para las exequias en honor de Carlos V tuvieron una gran responsabilidad, ya que debían honrar al Emperador fallecido, pero también mostrar a los españoles la destreza de los músicos novohispanos. Los músicos en México⁵⁴⁰ no sólo interpretaban la «gran música española», y las obras del consagrado Cristóbal de Morales, sino que también añadían sus propias composiciones.

La relación de la música sacra española renacentista con el canto litúrgico es probablemente la cualidad más importante que define las composiciones sacras, el cuidado con el que los compositores incorporaron las tradiciones monódicas en las nuevas obras polifónicas, en particular la música de Cristóbal de Morales, que para esta tesis es de máxima importancia, ya que es el único compositor que se cita en la crónica de las exequias de Carlos V de Cervantes de Salazar.

Morales al igual que otros compositores españoles de música sacra al final del siglo XV y del XVI escribieron la música polifónica que no se puede entender fuera de su contexto creado por las antiguas tradiciones litúrgicas del canto monódico. Se tienen evidencias de que la práctica interpretativa litúrgica evolucionó en el siglo XV incluyendo música polifónica en ciertos cantos en el Oficio de Difuntos. Esto significa que la razón de incluir música polifónica originalmente era para acentuar el contraste y dar más fuerza en diferentes puntos de la liturgia. De ahí, la importancia del estudio de los géneros polifónicos frente a la monodia.

El estudio de la composición de «versiones» polifónicas en el Oficio de Difuntos descubre qué partes querían resaltarse y se hacía a través de la música utilizando polifonía. El término «versiones», fundamental en esta investigación, se utiliza para referirse a aquellas obras polifónicas que incorporan en su composición canto monódico, litúrgico, y/o los aspectos formales derivados de él. Fueron obras polifónicas compuestas a partir de un canto monódico, «versionado» de manera polifónica.

⁵⁴⁰ A lo largo de esta tesis se utiliza el término México como sinónimo de Nueva España colonial, ya que, como se ha visto en el capítulo I, la música del siglo XVI en la Nueva España sirvió como fundamento para la composición de música sacra hasta después de la Independencia.

Estudiando estas versiones se tiene un claro ejemplo del poder de transmisión de mensajes a través de la música, resaltando a través del contraste monodia-polifonía unos textos litúrgicos, con lo que representaban, frente a otros⁵⁴¹. Y dentro de las versiones polifónicas el componer de manera más acordal, como en el caso de las lecciones, frente a unas versiones más contrapuntísticas también tenía su significado, como se verá más adelante en profundidad.

Las diferentes versiones de la música que formaron parte de esta ceremonia exequial de 1559 se encuentran distribuidas en dos manuscritos, como se ha visto, uno de ellos está localizado en la Catedral de México, el manuscrito catalogado como MexCC 3, y el otro en la Catedral de Puebla de los Ángeles, el manuscrito PueblaC 3. Este manuscrito de la Catedral de México, de finales del siglo XVII e incluso del XVIII, ocupa un lugar único entre las docenas de colecciones manuscritas musicales del Oficio y la Misa de Difuntos que sobreviven en archivos españoles y americanos. El libro de coro MexCC 3 no solamente contiene un género musical ausente en la polifonía escrita en España, los salmos, sino que además ofrece un testimonio de las grandiosas exequias celebradas en la ciudad de México a lo largo de los siglos XVI, XVII, y XVIII para honrar a reyes, miembros de la familia real, virreyes, dignatarios eclesiásticos y miembros honorables de la sociedad novohispana. Con cual, para esta tesis es de crucial importancia, ya que es una guía para el estudio de las exequias celebradas en 1559.

Ambos manuscritos contienen obras para la Misa de *Requiem* y para los Maitines del Oficio de Difuntos, por ello, permiten conocer cómo se relacionan la música novohispana del siglo XVI, y también XVII, con las tradiciones musicales españolas y también con otros sitios de Europa⁵⁴². Los asuntos más relevantes para esta tesis están relacionados con la liturgia utilizada en México, su cohesión, sus fuentes y sobre todo cómo los compositores novohispanos incorporaron las melodías litúrgicas de canto llano en sus obras polifónicas siguiendo la tradición de compositores españoles.

⁵⁴¹ WAGSTAFF, Grayson. "Morales's Officium, chant traditions, and performing 16th-century music". En: *Early music*, vol. 32 (2004), n° 2, pp. 225-243.

⁵⁴² MARÍN LÓPEZ, Javier. "The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589...", *Op. cit.*, pp. 575-596.

Para entender la importancia de este repertorio hay que recordar que las tradiciones española y mexicana que incorporan música polifónica en los Maitines de Difuntos no formaban parte de una tradición europea más amplia, como la de la Misa de Difuntos o *Missa de Requiem*. Alrededor de 1500 los compositores de toda Europa empezaron a escribir Misas de *Requiem* polifónicas. Sin embargo, sólo los compositores activos en España y sus colonias en el Nuevo Mundo, a las que se agregarían Portugal y Filipinas posteriormente, escribieron piezas polifónicas para los Maitines, el servicio más extenso en el Oficio de Difuntos. Hacia 1500, los compositores habían establecido que los tres géneros polifónicos más importantes en los Maitines eran el invitatorio, los responsorios y las lecciones⁵⁴³. Las versiones de géneros litúrgicos como el invitatorio se convirtieron en un sello distintivo de repertorio de las catedrales españolas⁵⁴⁴.

El hecho de centrar la investigación en los géneros cantados en las exequias de manera polifónica es porque, como se ha señalado ya, de ellos se extraen conclusiones acerca de cómo se componía para los Oficios de Difuntos, y porqué se hacía de esa manera, frente al repertorio monódico que no permite saber ni qué compositores lo hicieron ni ofrece la información que si hacen las obras compuestas en polifonía, ya que en esta época en la polifonía cada palabra tenía sus expectativas y en base a eso se estructuraba la música, en forma de sonoridad y textura, así como las tradiciones de canto monódico que el compositor decidía incorporar a esa versión polifónica.

La tradición de incluir versiones polifónicas en los libros de coro según la liturgia es muy común entre 1540-1650⁵⁴⁵, se encuentran libros con partes de la liturgia de Semana Santa, Misas de *Requiem* y Oficios de Difuntos, así como versiones marianas, como *Salve Regina*.

El hecho de interpretar versiones polifónicas frente a la tradición monofónica se va desarrollando desde finales del siglo XV. Francisco Guerrero, y los compositores españoles en general, incorporaron melodías de la tradición del canto litúrgico, incluían estas melodías dentro de las composiciones, por lo general con notas en valores más

⁵⁴³ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 17-39.

⁵⁴⁴ WAGSTAFF, Grayson. “Morales's *Officium*, chant traditions...”, *Op. cit.*, pp. 225-243.

⁵⁴⁵ WAGSTAFF, Grayson. “Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style”. En: *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*. Owen Rees, Bernadette Nelson (eds.). Woodbridge: The Boydell Press, 2007, pp. 63-83.

largos y en el *cantus*, la voz más aguda, para que la melodía litúrgica original fuese fácilmente distinguible.

Estas tradiciones de composición de la música sacra eran parte de la «doble personalidad» de clérigos y músicos, ya que Cristóbal de Morales, al igual que todos los músicos que eran a la vez religiosos tenían que ajustarse a las expectativas locales de las iglesias en las que trabajaron. Las prácticas litúrgicas locales de cada diócesis en España se mantuvieron cuidadosamente, como se observa en los manuscritos que han sobrevivido en Toledo, Sevilla y otros archivos que incluyen numerosas correcciones que se han ido haciendo a lo largo de los años con sumo cuidado conservando las tradiciones compositivas. En las prácticas musicales de otros lugares, como Roma, tanto los cantos monódicos utilizados para las versiones, como las prácticas interpretativas diferían de las liturgias y tradiciones locales españolas.

La polifonía romana estuvo más influenciada por la escuela franco-flamenca que la música española en el periodo 1480-1530 aproximadamente⁵⁴⁶. Sin embargo Morales, pasó una década de su carrera en Roma, de hecho fue el primer español en servir en la Capilla Papal en Roma, y estuvo influenciado por prácticas internacionales no como otros compositores españoles, aún así el compositor adoptó ambas tradiciones en sus composiciones. La comprensión del enfoque de Morales en este repertorio de difuntos es importante, debido a su papel fundamental tanto en la música española como la música de Roma en el siglo XVI.

Morales fue un músico internacional pero a la vez supo conservar la esencia de la música española de ese momento. Así, se observa que en muchos contextos litúrgicos, donde se interpretaban estas versiones polifónicas de los Maitines del Oficio de Difuntos, incluso a mediados del siglo XVI, la voz que incluía la melodía monódica seguía como asilada de las demás y fuera del estratificado contrapunto, esto es típico de principio del siglo XVI, de la manera de componer de los compositores españoles, entre ellos destacadamente Morales y Guerrero. Esta configuración de las voces es parte de la gravedad y la solemnidad de esta música a veces interpretado como el «misticismo», descrito por algunos autores sobre la música de Morales⁵⁴⁷. Con lo cual, se puede dotar a

⁵⁴⁶ WAGSTAFF, Grayson. “Morales, Spanish Traditions, ...”, *Op. cit.*, pp. 63-83.

⁵⁴⁷ RUBIO, Samuel. *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*. Madrid: Real Monasterio de El

la música, según su composición de una serie de características más allá de lo meramente musical, como el misticismo o el poder.

Un examen del repertorio polifónico del Oficio de Difuntos revela que hubo una práctica prevaleciente en siglo XVI que refleja las muchas conexiones de estos géneros a las tradiciones de interpretación y utilización del canto litúrgico monódico. Morales, incluso más que otros compositores españoles, hizo grandes esfuerzos para representar estas prácticas monódicas en sus versiones para los Maitines del Oficio de Difuntos. Su dedicación a inculcar el «método antiguo» de monodia en sus obras polifónicas es una característica que define sus versiones del Oficio de Difuntos.

En la crónica de Cervantes de Salazar se especifica claramente qué géneros y obras son interpretadas en polifonía, o «canto de órgano» frente a la monodia o «canto llano» de otras partes de las exequias. A continuación se estudiarán y se analizan las partes polifónicas especificadas en la crónica del *Tumulo Imperial*.

IV.3.1.1. Invitatorio: antífona *Circumdederunt me* y salmo *Venite exultemus*⁵⁴⁸

Antífona, *Circumdederunt me*

La primera obra cantada que se cita en el *Tumulo Imperial*, y con la que se empieza la Vigilia es la obra polifónica del invitatorio de Cristóbal Morales *Circumdederunt me*. Como detalla la crónica fue cantado por la mitad del coro, conforme con el relato, la otra mitad de coro cantó la versión del salmo del invitatorio *Venite exultemus* del mismo compositor, también en polifonía. Estas dos obras, y la lección *Parce mihi Domine*, son las únicas en que se especifica el compositor en toda la crónica de las exequias.

Escorial, 1969, pp. 295-297. Rubio habla de la belleza inquietante de los sonidos de la misa de *Requiem* de Morales, al igual que también utiliza el concepto de «misticismo» aplicado a la polifonía española de esta época.

⁵⁴⁸ El texto completo del invitatorio, antífona y salmo, aparece en el apéndice documental (documento III).

Morales contribuyó a este repertorio de difuntos al componer varias versiones del invitatorio o parte inicial, que normalmente consistía en la antífona⁵⁴⁹ *Regem cui omnia* y el salmo número 94, *Venite exultemus*. Morales compuso una versión polifónica de la antífona alternativa del invitatorio, *Circumdederunt me*, a cinco voces, con gran libertad contrapuntística, la cual se ha conservado únicamente en el Códice 21 de la Catedral de Toledo.

Quizás el compositor más importante de esta tradición de escribir polifonía sobre la música del Oficio y Misas de Difuntos fue Cristóbal de Morales, que dio forma al repertorio de los Maitines con cuatro obras de amplia difusión en España y tal vez en América Latina, el invitatorio y las tres lecciones para el primer nocturno: *Parce mihi, Domine, Taedet anima mea* y *Manus tuae*⁵⁵⁰, y esa fue su gran contribución al Oficio de Difuntos. Antes de proseguir hay que destacar que a diferencia de sus antecesores Morales no escribió música para los responsorios, además tampoco compuso los salmos, las nueve antífonas que acompañan a estos salmos u otros géneros de Maitines.

Es muy significativo que en las exequias de Carlos V en México se seleccionara la antífona, *Circumdederunt me*, en vez de la que tradicionalmente se cantaba que era *Regem cui omnia*. Una de las tradiciones locales españolas, antes de aceptar la unificación de Trento, era sustituir por otros textos la antífona del invitatorio *Regem cui omnia* cuando una persona particularmente importante moría, y quién más insigne que el Rey⁵⁵¹. Con lo cual, se ve que en México claramente al cantar el *Circumdederunt me* estaban asumiendo una tradición de las liturgias locales españolas y no del rito tridentino. A la vez que es un ejemplo de cómo distinguir el *status* de la persona fallecida a través del repertorio musical, *Circumdederunt me* fue cantado en la ciudad de México como un ejemplo de este tipo de sustitución que servía para hacer el servicio más solemne. Por tanto, es una forma de dar esta distinción de poder a través de la música elegida para el momento⁵⁵².

⁵⁴⁹ No se debe confundir esta antífona del invitatorio con las nueve antífonas empleadas para acompañar a los nueve salmos, de los cuales se entonan tres en cada nocturno de este servicio de difuntos.

⁵⁵⁰ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 309-377.

⁵⁵¹ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, p. 20.

⁵⁵² WAGSTAFF, Grayson. “Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*...”, *Op. cit.*, pp. 27-47.

A diferencia de los responsorios, la antífona del invitatorio y el salmo que Morales versionó en polifonía no se utilizaban en otras ceremonias; la única función del invitatorio y las lecciones fue formar parte de los Maitines del Oficio de Difuntos. Parece que los responsorios se cantaban antes en las ceremonias relacionadas, como las procesiones y las letanías, tal vez más que en las celebraciones en sí mismas de los Maitines. Esto significa que Morales utilizó de manera fundamental los Maitines del Oficio de Difuntos como un evento para la elaboración polifónica. Después de su tiempo numerosos compositores establecieron en polifonía elementos que únicamente se utilizaron en los Maitines. Además, varios manuscritos indican que por 1550 los responsorios empezaron a cantarse en los Maitines, antes tenían además otros usos, hasta que los copistas empezaron a organizar en los manuscritos la estructura del Oficio de Difuntos. Con lo cual, esto vuelve a indicar que eran cantos no exclusivamente del Oficio, como si lo son los del invitatorio, la antífona y el salmo⁵⁵³. Por tanto, la naturaleza de la música de Maitines estaba pasando por un cambio a lo largo de la vida de Morales, es decir en la primera mitad del siglo XVI, en términos de cómo mucha polifonía y nuevos géneros estaban siendo incorporados.

En la ciudad de México, sólo la antífona estándar *Regem, cui omnia vivunt* fue incluida en la liturgia oficial. Uno de los libros litúrgicos más antiguos publicados en México en 1550, por el impresor Juan Pablos, fue el *Manuale Sacramentorum secundum vsum Ecclesie Mexicane*. Como se ha dicho, la única antífona del invitatorio estándar incluida en este libro fue el *Regem, cui omnia vivunt*. El *Manuale sacramentorum*, fue utilizado en México como manual para los principales ritos litúrgicos, a partir de 1550, sustituyendo en el *Manual de adultos* que había publicado en 1540 Vasco de Quiroga⁵⁵⁴. Robert Stevenson ha sugerido que el *Manuale Sacramentorum* fue una especie de cajón de sastre, un inventario de cantos reunido a partir de fuentes diversas sin atención a un empleo litúrgico cohesionado, que presentaba, por otra parte, una cierta independencia litúrgica, como una especie de «resistencia» novohispana⁵⁵⁵.

⁵⁵³ WAGSTAFF, Grayson. "Morales's *Officium*, chant traditions...", *Op. cit.*, pp. 225-243.

⁵⁵⁴ SPINKS, Bryan D. *Early and medieval rituals and theologies of baptism: from the New Testament to the Council of Trent*. England: Ashgate Publishing, 2006, pp. 152-153.

⁵⁵⁵ WAGSTAFF, Grayson. "Morales, Spanish Traditions...", *Op. cit.*, pp. 63-83.

Con lo cual, el hecho de no seguir lo establecido de manera estándar, el elegir una antífona alternativa, indica que los organizadores de este evento en México quizás quisieron demostrar no sólo la naturaleza experta de los músicos de la colonia, sino también su planificación autónoma de las actuaciones.

El *Circumdederunt me* de Morales, tradicionalmente ha sido etiquetado como un motete, sin embargo se describe como una pieza extralitúrgica destinada a ser añadido a una Misa de *Requiem*⁵⁵⁶. Esto es otra de las cuestiones interesantes alrededor de esta obra y su elección para las exequias de 1559, ya que la naturaleza del término «motete» es bastante ambigua; motete se referirá a una obra que no incorpora un canto litúrgico y es por lo tanto libremente compuesta⁵⁵⁷. En España, al menos en el tiempo de Morales, a principios del siglo XVI, los motetes no litúrgicos, es decir no asociados a una liturgia concreta, eran en la mayoría de los casos destinados para su inclusión en una Misa. Después de la mitad del siglo XVI, la posición de los motetes funerarios dentro de los manuscritos se concreta y se fija donde iban a ser cantado dentro de la Misa de Difuntos.

Por otra parte, las versiones polifónicas, estaban destinadas a sustituir elementos litúrgicos específicos, por lo tanto, incorporan tanto el canto como los elementos estructurales específicos que eran necesarios para utilizar la composición polifónica en lugar del canto litúrgico monódico. Es decir, los motetes eran composiciones libres, mientras que las versiones polifónicas de cantos litúrgicos monódicos eran composiciones mucho más rígidas, que debían cumplir una estructura tanto textual como melódica ya que estaban destinadas a sustituir la monodia en un momento concreto de la liturgia. Cabe señalar que esta distinción, entre motetes y versiones polifónicas litúrgicas, parece haber sido algo más clara en España que en otros lugares.

En las versiones polifónicas de melodías litúrgicas, como se apuntaba, los compositores que trabajaban en España a menudo la melodía la situaban en el *cantus*, la voz más aguda, y utilizaban una simple textura homofónica, haciendo que la melodía del canto fuese el elemento más importante de la obra. En otras zonas de Europa, los

⁵⁵⁶ WAGSTAFF, Grayson. “Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me...*”, *Op. cit.*, pp. 27-46.

⁵⁵⁷ CUMMINGS, Anthony M. “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”. En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34 (1981), n° 1, pp. 43-59.

compositores continuaron escribiendo motetes de ocasión o para celebraciones concretas que incorporaron melodías o alusiones a canto litúrgicos en tratamiento polifónico más imitativo. Por tanto, esta técnica compositiva de situar la melodía litúrgica en la voz superior y textura acordal es típica del renacimiento español temprano, y Morales la utiliza mucho en sus versiones. Sin embargo, *Circumdederunt me* corresponde más al estilo compositivo contrapuntístico más internacional, otro de los aspectos que hacen de esta obra algo especial, ya que no cumple las expectativas de un género propio del Oficio de Difuntos y de un compositor español.

Circumdederunt me está atribuido a Morales en una tabla de contenidos en una única fuente en la Catedral de Toledo, el manuscrito toledano ToleBC 21 (fols. 34v-35)⁵⁵⁸, el manuscrito contiene también un importante repertorio destinado al Oficio de Difuntos y su *Requiem* a 5 voces⁵⁵⁹.

La posición que ocupa el trabajo dentro del manuscrito ToleBC 21, en un principio podría parecer que implica que el copista no entendía que se trataba de una versión para el Oficio de Difuntos. De hecho, en lugar de estar colocado al comienzo, está colocado cerca del final del manuscrito, junto con la *Missa pro defunctis* a cinco voces, también de Morales que comienza en el fol. 98⁵⁶⁰, y la versión de los responsorios de Maitines *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, y *Libera me, Domine* de Juan de Anchieta. Esta conclusión acerca del copista, por otra parte podría rechazarse fácilmente, porque obviamente éste entendía la liturgia de difuntos bastante bien, ya que puso la versión anónima del responsorio *Paucitas* junto con los dos responsorios mencionados anteriormente, a pesar de que el canto litúrgico *Paucitas* es muy poco frecuente y nunca parece haber formado parte de la liturgia de la Catedral de Toledo o de cualquier liturgia local española⁵⁶¹. Por ello, haber colocado también «fuera de lugar» *Circumdederunt me* puede significar que se utilizaba sólo en muy raras ocasiones y que él no tenía conocimiento de que fuese una versión utilizada corrientemente para el Oficio de Difuntos.

⁵⁵⁸ WAGSTAFF, Grayson. "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*...", *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁵⁹ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Historia de La Música En España ...*, *Op. cit.*, p. 341.

⁵⁶⁰ WAGSTAFF, Grayson. "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*...", *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁶¹ OTTOSEN, Knud. *The responsories and versicles of the Latin Office of the Dead*. Copenhagen: Books on Demand, 1993, pp. 29-51.

El hecho de que *Circumdede runt me* esté conservado en el Códice 21 podría ser porque Morales lo escribió mientras trabajaba en la Catedral de Toledo, desde agosto de 1545 hasta 1548, que se fue a trabajar con el Duque de Arcos a Marchena, cerca de Sevilla. Sin embargo ToleBC 21 está datado en 1549, justo un año después de que Morales dejara Toledo. Si Morales compuso su otra versión para Maitines de Difuntos, *Regem cui omnia*, en su primer puesto de maestro de capilla en la catedral de Ávila, como propone Wagstaff⁵⁶², desde 1526 hasta probablemente 1528, la composición *Circumdede runt me* entonces fue casi con toda seguridad necesaria por las exigencias de la liturgia en la Catedral de Toledo.

Encontrar versiones polifónicas alternativas para varios elementos propios de la Misa de Difuntos, especialmente el *Gradual*, el *Tracto* y la *Comunion*, era frecuente en el repertorio de compositores españoles de misas polifónicas basados en las tradiciones litúrgicas españolas locales pre-tridentinas. Por lo tanto, la decisión de Morales de componer una versión alternativa para adaptarse a los requisitos litúrgicos locales para Maitines no es sorprendente. *Circumdede runt me* debe ser considerado, por tanto, el elemento más característicamente «español» que compuso Morales mientras que estuvo en Toledo, si es que se creó allí.

Circumdede runt me, tiene otra peculiaridad, y es el hecho que está compuesto a 5 voces, a diferencia de sus otros trabajos para el Oficio de Difuntos, como la antifona estándar del invitatorio *Regem cui omnia* y dos de las lecciones del primer nocturno de Maitines, *Parce mihi Domine* y *Taedet anima mea*, que están compuestas a 4 voces que era lo más habitual para este tipo de repertorios. El hecho de que esta obra sea a 5 voces y no a 4, como sus otros trabajos para Maitines, hace suponer la hipótesis de que esta obra fue escrita en Toledo quizás para ser utilizado junto a su *Missa pro defunctis* a 5 voces, que también es una rareza en este tipo de misas, que usualmente eran a 4 voces.

⁵⁶² WAGSTAFF, Grayson. “Cristóbal de Morales's *Circumdede runt me*...”, *Op. cit.*, p. 29.

La melodía que Morales parafrasea en el *cantus* de esta obra ha sido encontrada como un invitatorio para Maitines del Oficio de Difuntos en un manuscrito con cantos monódicos de Granada, de la Capilla Real MS 15 (imagen 4).

Imagen 4. Invitatorio *Circumdederunt me*, Granada, Capilla Real, Manuscrito MS 15 fols. 11v-12r. Rubricado *Ad matutinum, invitarorium*⁵⁶³.



Esta melodía es una variante de la melodía polifónica establecida por un compositor anónimo cuya obra sobrevive en el código encontrado en la Catedral Metropolitana de Valladolid, VallaC 5, y por un compositor identificado sólo como Pedro Fernández en el Código Valdés. Las versiones de ambas antífonas del invitatorio *Circumdederunt me* y *Regem cui omnia* fueron encontradas en el Código Valdés, lo que implica que esta sustitución, de un canto por el otro, se llevó a cabo en México a pesar de que no se delineó en los libros litúrgicos. Sin embargo no queda constancia en ningún libro litúrgico de México que delimite en qué circunstancias se utilizaba una u otra.

Al igual que hacían la mayoría de compositores españoles en las versiones litúrgicas a mediados y finales del siglo XVI, Morales presenta el canto litúrgico en la voz superior en valores largos. Robert Stevenson hace referencia a la sombría cualidad compositiva de este trabajo, y de hecho tiene un efecto más reservado e íntimo que otras obras más imitativas del compositor. Con lo cual Morales compone de esta manera con

⁵⁶³ WAGSTAFF, Grayson. "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*...", *Op. cit.*, p. 33. El manuscrito MS 15 de la Capilla Real está microfilmado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada.

toda la intención, debido a dónde va dirigida esta obra, que es específicamente para el Oficio de Difuntos⁵⁶⁴.

Aún así, *Circumdederunt me* no es una composición basada en acordes, como puede ser su lección *Parce mihi Domine*. La base del trabajo es principalmente una presentación del canto litúrgico en la voz más aguda, en el *cantus*, y el resto de voces sirven de soporte contrapuntístico.

Las versiones, además de la melodía en sí también incorporaban características estructurales tales como cadencias rotas entre porciones de los textos para que ciertas partes del texto pudieran ser cantadas por separado. Esto era necesario en géneros como los responsorios polifónicos en el que sólo los *repetendum* o respuestas polifónicas se cantaban después de sucesivos versos⁵⁶⁵. En el *Circumdederunt me* las cadencias sobre las palabras *mortis* y *me* ambas sobre la nota fa, dividen la obra claramente en dos partes, para poder interpretarse por diferentes coros. Estas «rupturas» permiten utilizar la segunda mitad del canto por separado como se requiere en el invitatorio de Maitines. Después de que cada parte del salmo 94, o bien todo el canto o simplemente la segunda frase era cantado. Como se señaló al principio, así lo especifica Cervantes de Salazar en su crónica y dice:

Hecho esto con toda pompa y autoridad posible, y después que todos se hubieron sentado, se comenzó la Vigilia mayor en esta manera: el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invitatorio, que en el uno se dijo *Circumdederunt me*, y en el otro el psalmo *Exultemus*, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales⁵⁶⁶.

Con estos datos se puede pensar que la presentación del invitatorio, tal y como se hacía normalmente, fuese de manera antifonal, con dos coros, interpretando antifona y salmo de la siguiente manera (señalada como coro 1 c1, y coro 2 c2):

⁵⁶⁴ STEVENSON, Robert. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1961, pp. 3-114.

⁵⁶⁵ WAGSTAFF, Grayson. “Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*...”, *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁶⁶ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 209.

Antífona:

- c1** *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*
c2 *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*

Salmo 94:

- c1** vss 1-2, *Venite...jubilemus ei.*
c2 *Circumdederunt me...*⁵⁶⁷
c1 vss 3-4, *Quoniam...conspicit*
c2 *Dolores...*⁵⁶⁸
c1 vss 5-7, *Quoniam...ejus.*
c2 *Circumdederunt*⁵⁶⁹
c1 vss 8-9, *Hodie...opera mea.*
c2 *Dolores...*⁵⁷⁰
c1 vss 10-11, *Quadraginta...requiem meam.*
c2 *Circumdederunt*⁵⁷¹
c1 *Requiem...eis.*
c2 *Dolores...*⁵⁷²
c1 *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*
c2 *Dolores...*⁵⁷³

La alternancia y la repetición de la antífona completa al principio y al final y sólo por mitades a lo largo del invitatorio es exactamente como se interpretaba esta parte del Oficio de Maitines, cuando la antífona que se cantaba normalmente *Regem cui omnia* de Morales más difusión tuvo⁵⁷⁴. Y en base a ello, y a la crónica de Cervantes de Salazar, se propone la anterior manera de interpretar el invitatorio de las exequias mexicanas de 1559⁵⁷⁵.

Se sabe que la configuración de la antífona *Regem cui omnia* fue utilizada regularmente, ya que además de en la ciudad de México, también estaba disponible en Puebla. También se encontró el salmo del invitatorio *Venite exultemus* en el manuscrito PueblaC 3, está junto a un *Regem cui omnia* para siete voces (a1 a2, t1, t2, b1 y b2) sin atribución⁵⁷⁶. Al igual que la mayoría de las versiones anteriores, el compositor de la

⁵⁶⁷ Se interpretaría la totalidad del texto.

⁵⁶⁸ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁵⁶⁹ Primera parte únicamente, hasta *mortis*.

⁵⁷⁰ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁵⁷¹ Primera parte únicamente, hasta *mortis*.

⁵⁷² Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁵⁷³ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁵⁷⁴ WAGSTAFF, Grayson. "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me...*", *Op. cit.*, p. 35.

⁵⁷⁵ La reconstrucción musical que se propone, aparece completa en el apéndice de partituras

⁵⁷⁶ STEVENSON, Robert. "Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): the Light of Spain". A Fourth-Centenary

anónima *Regem cui omnia* coloca una fuerte cadencia y calderón al final de la primera frase *Regem cui omnia vivunt*, que permite que la segunda frase, *Venite adoremus*, pueda ser utilizada de forma independiente. Esto hacía que las antífonas pudiesen ser cantadas por estrofas independientes y por coros distintos, alternando monodia y polifonía.

Los compositores en la Nueva España podrían haber estado influidos por la música de Juan Vázquez quien frecuentemente incorporaba el material del canto litúrgico en las voces interiores, ya que en el *Regem cui omnia* anónimo y el salmo del invitatorio que se encuentran en Puebla, se colocó la melodía del canto en la parte de voz de tenor a diferencia de colocarlo en el *cantus*, como era lo habitual. El compositor no identificado escribió una presentación en gran parte de acordes de la melodía. El canto litúrgico utilizado es el estándar, en el modo VI (o IV modo plagal), también utilizado por Morales⁵⁷⁷. El canto litúrgico monódico predetermina gran parte de la armonía de las versiones polifónicas compuestas sobre ese canto monódico, ya que el resto de voces son en gran medida intervalos consonantes sobre esa melodía, conocida como *cantus firmus*. Al igual que los compositores anteriores en España, el compositor de esta antífona sigue las divisiones semánticas del texto, lo que desencadenó frases con cadencias. Utiliza el contraste armónico con habilidad, aunque hay algunos pasajes repetitivos⁵⁷⁸.

Salmo 94, *Venite exultemus*

En una época anterior a la que nos ocupa, mitad del siglo XVI, los tres nocturnos de los Maitines empezaban sin el *Invitatorium*, cada uno de los nocturnos incluía los tres salmos con su antífona, más tres lecciones con su responsorio respectivo. Como se ha señalado anteriormente, este rito de Oficio fue practicado en San Galo desde el siglo IX, y luego se generalizó durante el siglo XIII hasta ser declarado obligatorio por Pío V. Por tanto, se vuelve a observar, que el Oficio de Difuntos carece de la unidad que puede tener la Misa, su composición polifónica varía según los autores y las praxis locales, ya

Biography". En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 6 (1953), n° 1, pp 3-42. Véase también ANGLÉS, Higinio. *Opera Omnia. Cristóbal de Morales, vol. VIII...*, *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁷⁷ El canto de la antífona *Regem cui omnia*, fue encontrado en el *Manuale sacramentorum*, f. 96 r.

⁵⁷⁸ WAGSTAFF, Grayson. "Morales's *Officium*, chant traditions...", *Op. cit.*, p. 232.

que no se tiene un patrón uniforme que señale las partes cantadas en monodia y cuales en polifonía. Este tipo de Oficio sufrió alteraciones de poca importancia, entre ellas la más notable fue la incorporación del *Invitatorium*, con el salmo 94⁵⁷⁹.

En cuanto al salmo 94 del invitatorio *Venite exultemus* de Cristóbal de Morales, fue una de las obras más difundidas en España y probablemente en América Latina y resulta lógico pensar que la versión de esta obra en México seguiría de cerca la versión española. La obra es prácticamente un arreglo homorrítmico de la entonación salmódica utilizada en el salmo 94 en los Maitines de Difuntos. Morales siguió de cerca las unidades semánticas del texto, delineando cada frase y oración como si fuera declamada. Muchas de estas unidades sintácticas se inician a partir de cambios armónicos. Aún cuando los compositores del siglo XVI no poseían progresiones armónicas comparables a la música barroca posterior, Morales claramente planeó enfatizar ciertas notas en puntos importantes del canto, generando así acordes en una cierta secuencia. El salmo *Venite exultemus*, tiene cinco segmentos, cada uno de los cuales termina en una cadencia prominente, precisamente para poder utilizarlo según se ha visto alternando versos con la antífona⁵⁸⁰.

Sin entrar en un análisis muy exhaustivo de la composición de esta obra, se puede decir que Morales establece una serie de tonos fundamentales para dichas cadencias en la versión que encontramos en los manuscritos españoles, sin embargo en la versión que se encuentra de esta obra en PueblaC 3 incluye una cadencia con un acorde diferente al que Morales había previsto cambiando completamente el marco modal de su obra. Morales creó una estructura cadencial que enfatizó en carácter plagal del VI modo haciendo cadencias sobre la nota fa y en re, pero la cadencia alterada mexicana produce, por otro lado, que la obra suene más cercana a fa mayor y menos modal. Esta versión parece implicar que los músicos mexicanos se estaban alejando de la composición modal y sus gustos eran otros⁵⁸¹.

⁵⁷⁹ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et Motecta Defunctorum*. Barcelona: CSIC, 2010, p. 19.

⁵⁸⁰ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales, Opera Omnia, vol. IX...*, Op. cit., p. 21.

El texto del salmo invitatorio se divide en cinco partes como en el Salterio Italiano, una traducción de los salmos antecedente a la versión de la Vulgata. Tanto en su arreglo polifónico como en canto llano, cada uno de estas partes termina con una cadencia importante.

⁵⁸¹ WAGSTAFF, Grayson. "The Two Requiems by Cristóbal de Morales and Spanish Composers' Use of Chant Material from the Office for the Dead". En: *Yearbook of the Alamire Foundation*, vol. 4. Leuven: Alamira Foundation, 2000, pp. 447-464.

Dada la fecha tardía en que se copió el libro de coro, el cambio pudo haber ocurrido mucho después de los acontecimientos de 1559. Sin embargo parece más probable que el cambio se remonte a una fecha temprana ya que tantas obras fueron transmitidas con pocos o nulos cambios que, por lo general, no afectan el estilo o el tejido contrapuntístico de las voces. Si acaso la obra hubiese sido revisada en una fecha posterior, la persona a cargo de tales revisiones podría haber hecho otros cambios que habrían afectado a la textura de la obra y no es así. Esta afirmación se refuerza al corroborar otra obra temprana en MexCC 3. En este libro encontramos una versión anónima del salmo del invitatorio *Venite exultemus*, en ciertos aspectos es similar a la de Morales, el compositor no identificado escribió una presentación preponderantemente acordal de la melodía y empleó los contratos armónicos. Eligió hacer algunos cambios a la fórmula de entonación tradicional para poder utilizar acordes mayores y no menores empleados por Morales.

Estas alteraciones al canto resultan raras entre los compositores españoles y latinoamericanos anteriores a 1650. Los copistas de las catedrales españolas eran conscientes de las estrechas relaciones entre las versiones polifónicas y los cantos litúrgicos en los que éstas estaban basadas. Por tanto, la conciencia de los copistas quedaba reflejada en la presentación de las versiones polifónicas en los manuscritos⁵⁸².

En base al estudio de las cadencias de este salmo anónimo, se ve que en Nueva España este ajuste de los tonos y los consiguientes acordes permite cambiar drásticamente la naturaleza modal de la obra. Las obras de Morales continuaron en uso y fueron copiadas en diversos manuscritos a lo largo del siglo XVI y XVII, sin embargo a juzgar por el tratamiento de este salmo del invitatorio en Nueva España se ve que los compositores comenzaban a pensar más en términos de escalas mayores y menores que en los modos empleados por Morales⁵⁸³.

Por la tradición de los manuscritos, se observa que la mayoría de las instituciones con versiones polifónicas en los servicios religiosos incluían al menos la antífona del invitatorio, su salmo, y la primera lección. Muchas de las fuentes también

⁵⁸² WAGSTAFF, Grayson. "Morales's *Officium*, chant traditions...", *Op. cit.*, pp. 225-243.

⁵⁸³ WAGSTAFF, Grayson. "Problemas de historiografía en la música del siglo XVI en México". En: *Discanto: Ensayos de investigación música*. Ricardo Miranda, Luisa Viyar-Payá (eds.). Veracruz: Universidad Veracruzana, 2008, pp. 71-83.

incluían al menos una versión polifónica del responsorio, que podría ser cantado en los Maitines o en otra ceremonia. Está claro que por la descripción en numerosos libros de coro, tanto españoles como de Nueva España, el nocturno I era el más importante. Tanto por la detallada crónica de las ceremonias de 1559 en la Ciudad de México, así como por la aparición del invitatorio y salmos contiguos en tantos manuscritos hace apoyar la idea de que normalmente se cantaron juntos a lo largo del siglo XVI⁵⁸⁴.

Por último, cabe destacar que normalmente el invitatorio se cantaba por un solista y le respondía el coro, habiendo así un contraste entre la monodia y la polifonía, sin embargo, Cervantes de Salazar explicita que había dos coros, no solista y coro, con lo que cual aquí se encuentra otra excepción a lo que se hacía normalmente en el invitatorio de Maitines. Por un lado no se escogió la antífona que habitualmente se cantaba, sino que se interpretó *Circumdederunt me*, como antífona alternativa y tampoco se siguió la norma de contrastar monodia del solista y polifonía de la respuesta del coro, sino todo en polifonía y una de ellas a 5 voces. Todo absolutamente extraordinario, tanto el hecho de que todo el invitatorio fuese en polifonía, así como que fuese la antífona a 5 voces y no a 4 como era lo habitual.

Con esto, se puede tener una idea de la excepcionalidad de la música de esta celebración y cómo podrían haberlo percibido los participantes y oyentes de ésta. Todo en el inicio de la Vigilia era diferente y majestuoso, la selección de las obras y su interpretación; la música para un Rey.

IV.3.1.2. Responsorios: *Qui Lazarum*⁵⁸⁵

De acuerdo con la crónica de Cervantes de Salazar, el segundo responsorio, *Qui Lazarum*, fue cantando en polifonía en el acto de 1559, pero no especifica el compositor de la obra. La misma versión *Qui Lazarum* fue copiada en MexCC 3 y PueblaC 3. En MexCC3, la obra es el primer responsorio en el manuscrito de entre los incluidos en

⁵⁸⁴ WAGSTAFF, Grayson. “Morales's *Officium*, chant traditions...”, *Op. cit.*, p. 238.

⁵⁸⁵ El texto del responsorio y su traducción se encuentran en el apéndice documental (documento X).

esta colección. Esta versión demuestra hasta qué punto los compositores en México basaron sus composiciones sobre las prácticas más antiguas de España en términos de qué partes del texto fueron establecidas de forma polifónica.

En España los autores de responsorios habitualmente realizaron polifónicamente sólo la primera palabra o las primeras palabras del canto litúrgico que era la sección utilizada como «estribillo», y las primeras palabras del verso. Este método duplica el contraste de una interpretación monofónica entre las porciones cantadas por el solista y aquellas cantadas por el coro, y esto precisamente es lo que se buscaba, marcar la diferencia y para eso se utiliza la música; la forma compositiva⁵⁸⁶.

Texto (con polifonía los segmentos en mayúscula)⁵⁸⁷:

QUI LAZARUM resuscitasti a monumento foetidum.

TU EIS, DOMINE, dona requiem et locum indulgentiae.

V. QUI VENTURUS ES IUDICARE vivos et mortuos, et saeculum per ignem.

TU EIS....

Comenzando alrededor de 1500 en España, compositores como Francisco de la Torre cuando componían responsorios habían fijado típicamente poner polifónicamente sólo la primera palabra o unas pocas palabras de tres segmentos del canto; 1) la frase inicial, 2) la parte utilizada como estribillo, en este caso sería *Tu eis, Domine*, y 3) la apertura del versículo, *Qui venturus*. El enfoque enfatiza el contraste entre la sonoridad monódica de las partes cantadas por el cantor frente a las partes cantadas por el coro, en polifonía o canto de órgano. Como lo hicieron los compositores anteriores en España, estos compositores de principios del siglo XVI, incluido Cristóbal de Morales, colocan el canto monódico en el *cantus* en notas largas, por lo que la melodía litúrgica es el factor audible obvio. Las otras tres voces siempre polifónicamente activan el acompañamiento, como ocurría igualmente en las versiones del invitatorio.

⁵⁸⁶ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, p. 31.

⁵⁸⁷ WAGSTAFF, Grayson (ed.). *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico...*, *Op. cit.*, pp. 31-33.

Por lo tanto, se ve una clara intención por parte de los compositores del uso de la polifonía como herramienta para dar más importancia a unos textos frente a otros, era una manera de llegar al público, de poder transmitir ese mensaje a través de distintos usos de la música. Dejando siempre el mensaje litúrgico bien claro utilizando para ello una voz, la superior normalmente. Esto indica que en esta obra los compositores mexicanos o compositores activos en México en el siglo XVI cumplían las expectativas creadas por sus antecesores españoles. Todos los responsorios como este *Qui Lazarum*, siguen el mismo modelo, es decir, con las mismas porciones de canto entonadas por los cantores de manera monódica y otras interpretadas polifónicamente.

En MexCC 3 y PueblaC 3, la versión del responsorio *Qui Lazarum* se atribuye a Hernando Franco. La tenencia de Franco como maestro de capilla en la Catedral de la ciudad de México no se inició hasta 1575. Diversos estudios han sugerido que él estaba en México ya en 1554, como se apuntó en el capítulo I, en el apartado dedicado a la capilla musical de la catedral de México. Sin embargo, María Gembero Ustárroz ha demostrado que la obra de Franco en Lisboa y Portugal, probablemente en el Hospital Real de Todos los Santos, va desde 1549 hasta 1561, con lo cual no podría estar en esas fechas en México⁵⁸⁸. Franco está documentado después en Santo Domingo y Cuba entre los años 1561 y en 1564, y de allí es cuando fue a Guatemala y después a México. Con sus años de trabajo en México, Franco probablemente conoció alguna versión para Maitines del Oficio de Difuntos compuesta en este país para los eventos de 1559 ya que sus obras siempre son representativas de las tradiciones que ya estaban bien arraigados en México. Fue también muy versado en la tradición española dada su educación en España. Hernando Franco, sin duda, conocía el responsorio *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, ya que esta obra fue ampliamente distribuido en España durante el tiempo de la juventud de Franco y se utilizó tanto en México como en Guatemala⁵⁸⁹. Con lo cual no se tiene certeza de la autoría de este responsorio *Qui Lazarum* dentro de las exequias de Carlos V en 1559.

⁵⁸⁸ GEMBERO USTÁRROZ, María. “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México...”, *Op. cit.*, 273-317.

⁵⁸⁹ MARIN LÓPEZ, Javier. “Hernando Franco's *Circumdederunt me*: The First Piece for the Dead in Early Colonial America”. En: *Sacred Music*, vol. 135 (2008), n° 2, pp. 58-60.

Posiblemente el responsorio *Qui Lazarum* lo escribió Lázaro del Álamo para agregar un elemento genuinamente mexicano a estas ceremonias. Ya que Cervantes de Salazar no describió la celebración de los nocturnos 2 y 3, y no menciona si éstos se cantaron en las exequias, no existen pruebas dentro de su crónica para saber si Lázaro del Álamo utilizó más textos para realizar versiones polifónicas, sólo se tiene la atribución y la suposición de que pudiese haber compuesto algún salmo de manera polifónica y el responsorio *Qui Lazarum*⁵⁹⁰. Aún sin tener estas certezas, si que se puede decir que tanto los contenidos como el enfoque compositivo de las obras de MexCC 3 demuestran que los compositores españoles en los siglos XVI e inicios del XVII estuvieron al tanto de los modelos de sus antecesores en relación a la liturgia de Difuntos

IV.3.1.3. Salmos: *Domine, ne in furore*⁵⁹¹

Cervantes de Salazar escribió que el primer salmo de la Vigilia fue compuesto en canto llano y que al menos un salmo fue cantado de manera polifónica en Maitines en las exequias 1559 y que fue compuesto por el maestro de capilla de la Ciudad de México, que en ese momento era Lázaro del Álamo (1556-1570). No está claro si él lo escribió específicamente para el evento. El primer salmo polifónico incluido en MexCC 3 es el Salmo 6, *Domine, ne in furore*, del nocturno I de Maitines del Oficio de Difuntos. Se encontró tanto en MexCC 3 como en PueblaC 3, donde el copista escribió “f” por encima de la versión, con lo cual está supuestamente atribuido de nuevo a Hernando Franco, y también se encuentra en otra fuente en Puebla⁵⁹².

Robert Snow ha sugerido que esta obra fue compuesta mientras Franco sirvió en Guatemala, entre 1570 y 1574⁵⁹³. Aunque no es la versión del salmo que se cantó en las

⁵⁹⁰ STEVENSON, Robert. “Álamo, Lázaro del”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.). Londres: MacMillan, 1980.

⁵⁹¹ El texto del salmo y su traducción se encuentran completos en el apéndice documental (documento VII).

⁵⁹² BARWICK, Steven. “Puebla's Requiem Choirbook”. En: *Essays on Music in honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*. Harvard: Harvard University, 1957, pp. 47-56.

⁵⁹³ STEVENSON, Robert. “Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México”. En: *Heterofonía*, vol. 2 (1970), n° 11, pp. 4-11.

exequias, algo obvio por cuestión de fechas. Si la versión del *Domine, ne in furore* efectivamente es de Hernando Franco y se copió en MexCC 3 es un hecho importante para la historia musical de la Nueva España, ya que su presencia en el manuscrito indicaría que el uso de la polifonía en los salmos de Maitines de los Oficios de Difuntos era una práctica aceptada en México, como cuenta Cervantes de Salazar en su crónica. Algo que no fue tan común en compositores españoles, este ejemplo ilustra que las versiones polifónicas de los salmos son una aportación de la música novohispana al Oficio de Difuntos.

Al igual que los otros dos salmos de MexCC 3, *Domine, ne in furore*, es una versión con polifonía alternativa en los versos impares. En la voz del *cantus*, hay referencias importantes al VIII modo, y presenta el material musical monódico al igual que hicieron compositores anteriores en España en la composición de otros géneros para Maitines. Los versículos 1 y 3 tienen una textura casi nota-contranota, similar a la forma en que Morales había puesto las lecciones, aunque hay más independencia de las voces en versos posteriores. Cervantes de Salazar declara en su crónica que los cantantes alternaron medio verso, cambiando a la polifonía después mediante cadencias, es decir, alternando frases en monodia con frases en polifonía. Esto sería posible con la configuración que aparece en los salmos de MexCC 3, dadas las cadencias claras que permitían que la segunda mitad del verso fuese utilizada de forma independiente.

Se puede llegar a varias conclusiones con la manera de componer estos salmos, sobre todo por el hecho de alternar polifonía y monodia, como con los responsorios para destacar unos versículos frente a otros, y así poder hacer uso de la polifonía de manera responsorial después de las cadencias al final del versículo. Como cuenta el *Túmulo Imperial* había una alternancia entre versículos cantados por el maestro, en monodia, y otros en polifonía por el coro. Los compositores en Nueva España cuando escribieron lecciones polifónicas, que habían sido un tanto estereotipadas en España, hicieron un enfoque un tanto más libre del género, al igual ocurre con los salmos. La presencia de tres salmos en los libros de coro de México es particularmente interesante ya que implica una tendencia independiente en la Nueva España, donde los compositores crearon un extenso repertorio, y lo más importante es que erigieron el salmo como un género novohispano incorporado a la Vigilia de Maitines.

IV.3.1.4. Lecciones: *Parce mihi Domine*⁵⁹⁴

En su crónica Cervantes de Salazar señaló que el coro cantó la versión de Cristóbal de Morales de la lección 1 del nocturno I de Maitines, *Parce mihi Domine*, y que la segunda y tercera lecciones los caperos se las encomendaron al obispo de Michoacán y el Arzobispo de la Ciudad de México, pero ya no especifica qué lecciones fueron y si fueron en monodia o canto de órgano.

En la crónica Cervantes de Salazar narra lo siguiente:

A la mitad deste postrer psalmo fueron los caperos al altar mayor a encomendar al Arzobispo el *Pater Noster*, el cual acabado se dijo el *Parce mihi Domine*, de canto de órgano, compuesto por Morales, que dio gran contento oírle; dijo luego el responso en canto llano, el verso del cual dijeron los caperos junto al altar mayor, donde se habían quedado: los cuales, por su orden, fueron adonde estaba el Obispo de Mechoacán, a encomendar la segunda lección; la cual acabada se cantó *Qui Lazarum resucitasti*, en canto de órgano, y en medio dél fueron los caperos a encomendar al Arzobispo la proster lección, y su Señoría bajó junto al Túmulo a decilla acompañando de canónigos y dignidades⁵⁹⁵.

Al igual que su antífona del invitatorio, *Regem cui omnia*, las lecciones de Cristóbal de Morales fueron ampliamente utilizadas en España y probablemente influenciaron a compositores, tanto en España como en Latinoamérica, y así establecieron el texto de las lecciones en polifonía. Morales compuso polifonía para las tres lecciones del primer nocturno de Maitines; *Parce mihi Domine*, *Taedet animam meam*, y *Manus tuae*. Aunque las lecciones no fueron tan ampliamente difundidas como su antífona o el salmo del invitatorio, *Venite exultemus*, éstas parecen haber continuado desempeñando una influencia ya que aparecen en algunos manuscritos en España que no contienen el salmo del invitatorio, pero si sus lecciones⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ El texto y la traducción de las lecciones del nocturno I de Maitines se encuentra en el apéndice documental (documento X).

⁵⁹⁵ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

⁵⁹⁶ NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony...", *Op. cit.*, pp. 105-200. Para ver las prácticas con lecciones en la Capilla Real.

Una versión polifónica de la lección 1, *Parce mihi Domine*, aparece tanto en MexCC 3 como en PueblaC 3, sin embargo esta versión de Puebla es algo más contrapuntística en la concepción, menos homorrítmica que la versión de Morales⁵⁹⁷. El trabajo se puede pensar que probablemente es de Hernando Franco, aunque esto ha sido imposible de verificar. En la configuración, el alto y tenor y a veces la voz del bajo se mueven de manera independiente del *cantus* que lleva el tono de recitación. Este enfoque, podría pensarse que es más expresivo, es una importante señal de una tendencia un tanto independiente de la música latinoamericana en el período colonial temprano respecto a la música española.

Respondi mihi, la lección 1 del nocturno 2 de Maitines, encontrada en MexCC 3, sin embargo está más cerca de la textura homofónica en que Cristóbal de Morales establece los textos de las lecciones. Este trabajo contiene una serie de pasajes homorrítmicos, similar a una recitación de acordes del texto, y aquí se ve claramente la influencia del compositor español⁵⁹⁸.

Para este género, las lecciones, Morales eligió una composición muy simple, casi de acordes de los tonos de la lección, teniendo sus versiones un efecto casi hipnótico al escucharlas. Y así se utilizó, potenciando este efecto interpretando las lecciones a veces de manera procesional. Se puede imaginar cómo llegaría este mensaje al público, cómo se transportaba el texto con el sonido en movimiento, la solemnidad de la procesión potenciada por la música; la majestuosidad hecha sonido.

⁵⁹⁷ LLORENS, Josep María. *Cristóbal de Morales. Opera Omnia: vol. IX...*, *Op. cit.*, pp. 63-65.

⁵⁹⁸ DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis. "La intervención musical en las exequias reales...", *Op. cit.*, pp. 103-138.

IV.3.2. Análisis del repertorio

Cervantes de Salazar alude a distintos géneros de este repertorio de difuntos, algunos en los que los compositores españoles y coloniales compartían las tradiciones internacionales y otros en los que este repertorio fue aparentemente único⁵⁹⁹. Señaló que las partes polifónicas de algunas antífonas en Maitines fueron interpretadas por el coro en canto de órgano. Se sabe que la tradición de componer polifonía para los Maitines de Difuntos fue establecida por Cristóbal de Morales y Juan Vázquez, cuya *Agenda Defunctorum* (Sevilla 1556; RISM V996)⁶⁰⁰ se adelantó en treinta años a la primera antología italiana con repertorio exequial, el *Officium defunctorum* de Giammateo Asola, publicado en 1586⁶⁰¹.

Se ha visto que el repertorio en estos libros de coro refleja las grandes exequias o conmemoraciones de la muerte que se llevaron a cabo en México, desde 1559, para honrar a las personas ilustres fallecidas en España y sus colonias. Las exequias cuentan con celebraciones de la liturgia por los muertos, tanto de la Misa y del Oficio, en concreto Vísperas y Maitines⁶⁰². Es probable que la cantidad de liturgias pre-tridentinas de España se trasplantaran a México por canales oficiales. Como es sabido, los franciscanos y los miembros de las diversas órdenes religiosas sirvieron como párrocos en varias regiones de México, esto también ayudaría a implantar las prácticas litúrgicas locales a lo largo de Nueva España.

Un aspecto que ya se ha desvelado, llegado este punto de la investigación, es que el trabajo con estas fuentes es muy complejo por el hecho de que por un lado los elementos en MexCC 3 parecen haber sido arreglados de acuerdo con la liturgia pretridentina en la Ciudad de México. Y por otro lado, sin embargo, dado que tanto MexCC 3 y PueblaC 3 fueron copiados mucho después de la aceptación de la liturgia reformada, el contenido de estas dos fuentes, es decir, los textos de las partes

⁵⁹⁹ WAGSTAFF, G. Grayson, (ed.). *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico...*, *Op. cit.*, pp. 23-25.

⁶⁰⁰ MARÍN LÓPEZ, Javier. “Música para la fiesta de la muerte en la Catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 315-349.

⁶⁰¹ SCAPPATICCI, Leandra, TIBALDI, Rodobaldo. “Una nuova fonte per lo studio della sequenza e della polifonia litúrgica «arcaica»”. En: *Musica e storia*, vol. 11 (2003), nº 2, pp. 197-240.

⁶⁰² ENRÍQUEZ, Lucero. “Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UAM, 2001, pp. 179-190.

individuales, así como el orden de las obras para los Maitines del Oficio de Difuntos, deberían seguir la versión tridentina⁶⁰³, y no es así, por ello hay que adentrarse en el análisis de este repertorio con toda la cautela, la dificultad y la incertidumbre que lo anteriormente expuesto genera.

Se sabe que desde que la liturgia quedó unificada tras 1570, unificando las liturgias locales, la liturgia de la ceremonia de difuntos quedó dividida en dos grandes bloques: la Misa y el Oficio de las Horas. Éste último, también llamado de manera global Vigilia, poseía tres grandes secciones; Maitines (formados por 3 nocturnos), Laudes y Vísperas. Muchas veces no se celebraba la liturgia completa debido a la gran extensión de las mismas, así de manera general la ceremonia de difuntos, o exequias, comenzaban el día anterior con el Oficio de Maitines, y al día siguiente se celebraba la Misa de Difuntos. A veces incluso ni los Maitines se celebraban completos y sólo se llevaba a cabo el nocturno I. Así es como ocurrió en las exequias de Carlos V en México; comenzaron el día 30 de noviembre, en la festividad de San Andrés, con el Oficio de Maitines, y al día siguiente, 1 de diciembre, se celebró la Misa.

La selección de la música en las honras fúnebres de la ciudad de México, el catafalco y otros elementos efímeros de la ceremonia, muestran la influencia de los detalles de las exequias del Emperador celebradas en Sevilla el 4 y 5 de diciembre de 1558⁶⁰⁴.

En la tabla 15 se especifica el repertorio musical interpretado en las exequias mexicanas de Carlos V, en 1559, conforme a la crónica de Cervantes de Salazar.

⁶⁰³ WAGSTAFF, Grayson (ed.). *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico...*, *Op. cit.*, pp. 22-23.

⁶⁰⁴ WAGSTAFF, Grayson. "Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...", *Op. cit.*, p. 26.

Tabla 15. Repertorio musical en las exequias de Carlos V en México, 1559 según el <i>Túmulo Imperial</i> de Cervantes de Salazar ⁶⁰⁵		
OFICIO DE VIGILIA (MAITINES)		
día de San Andrés de 1559 (30 de noviembre)		
Tipo de composición	Tipo de interpretación ⁶⁰⁶	Obra y compositor
INVITATORIO : ANTIFONA+ SALMO		
Antífona	canto de órgano	<i>Circumdederunt me</i> (Cristóbal de Morales)
Salmo 94	canto de órgano	<i>Venite exultemus</i> (Cristóbal de Morales)
NOCTURNO I		
1ª antífona	canto llano-órgano	¿?
1er salmo	canto llano	<i>Verbum mea auribus percibe Domine</i>
2ª antífona	canto llano -órgano	¿?
2º salmo	canto de órgano	¿? Lázaro del Álamo (atribución)
3ª antífona	canto llano-órgano	¿?
3º salmo	canto de órgano	¿?
Padre nuestro	canto llano	<i>Pater noster</i>
1ª lección	canto de órgano	<i>Parce mihi Domine</i> (Cristóbal de Morales)
1º responsorio	canto llano	¿?
2ª lección	canto de órgano	¿?
2º responsorio	canto de órgano	<i>Qui Lazarum resucitatis</i> ¿?
3ª lección	¿?	¿?
3er responsorio	¿?	¿?
salmo	¿?	<i>De profundis</i> ¿?
responsorio	¿?	<i>Libera me, Domine</i> ¿?
MISA SOLEMNE CANTADA (1 de diciembre) ⁶⁰⁷		
Tipo de composición	Tipo de interpretación	Obra y compositor
Responsorios	cantados al finalizar la procesión	¿?
Partes de la Misa	cantada toda en canto de órgano a 5 voces	¿? No se especifica qué partes, <i>kyrie</i> , <i>gloria</i> , etc...ni compositor
Motete	¿?	<i>Nunc enim si centum lingue sint.</i> ¿?
Salmo	¿?	¿?
Responsorio	¿?	¿?

⁶⁰⁵ Tabla elaborada con los datos que se exponen en el relato de la Vigilia del *Túmulo Imperial*. CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, pp. 209-210.

⁶⁰⁶ Lo que está interpretado en canto llano no tiene autoría forma parte del repertorio de canto gregoriano. De lo que fue interpretado en canto de órgano, es decir en polifonía, sólo se tiene la autoría de Cristóbal de Morales.

⁶⁰⁷ Cervantes de Salazar no especifica en ningún momento que sea una Misa de *Requiem*.

Se sabe que los tres géneros más importantes en la música del Oficio de Difuntos son el invitatorio (antífona y salmo), los responsorios y las lecciones. Para entender cómo se incorporaron las obras de Francisco de la Torre y de Cristóbal de Morales en el servicio, se debe recordar que después del invitatorio inicial, los Maitines consistían en tres segmentos iguales llamados nocturnos. Cada nocturno contiene tres salmos acompañados de una antífona. Después de los salmos y sus antífonas, prosiguen las tres lecciones, usualmente tomadas del Libro de Job, cada una de las cuales es seguida por uno de los llamados responsorios mayores.

Los primeros autores que abordaron este repertorio se enfocaron exclusivamente a estos responsorios y lección además del invitatorio, como es el caso de Morales, que compuso sólo las lecciones del primer nocturno, este primer segmento del Oficio se convirtió en el centro de atención musical. La música de Morales fue diseñada para encajar dentro de esa porción del Oficio, el primer nocturno⁶⁰⁸. En un principio se puede pensar dos cosas, o que la decisión de Morales se basó en aspectos musicales de la tradición hispánica o si fue más bien en razones de procedimientos ceremoniales de los Habsburgo.

El relato de Cervantes de Salazar describe el Oficio de Vigilia y, aunque no lo especifique como tal y con las variantes que pueda presentar, coincide con el Nocturno I de Maitines. Y con ello deja claro que el primer nocturno fue el centro musical de las exequias de 1559.

En la tabla 16, aparece el invitatorio y el nocturno 1 de Maitines del Oficio de Difuntos utilizados normalmente España en las principales catedrales.

⁶⁰⁸ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 17-39.

Tabla 16. Invitatorio y nocturno 1 de Maitines del Oficio de Difuntos, usados en Toledo, Sevilla, Ávila, Burgos, Jaén, etc.⁶⁰⁹	
Invitatorio	Antífona: <i>Regem cui omnia vivunt</i> <i>Circumdederunt me,</i> (usado para personalidades destacadas). Salmo 94. <i>Venite, exultemus Domino</i>
Nocturno 1:	1ª Antífona: <i>Dirige</i> Salmo 5: <i>Verba mea auribus</i> 2ª Antífona: <i>Convertere</i> Salmo 6: <i>Domine ne in furore</i> 3ª Antífona: <i>Ne quando</i> Salmo 7: <i>Domine Deus meus</i> 1ª Lección: <i>Parce mihi Domine</i> Responsorio: <i>Credo quod</i> 2ª Lección: <i>Taedet animam meam</i> Responsorio: <i>Qui Lazarum</i> 3ª Lección: <i>Manus tuae</i> Responsorio: <i>Requiem aeternam</i> <i>(Domine, quando veneris)⁶¹⁰</i>

Esta versión de Maitines habría sido utilizada por algunos de los sacerdotes diocesanos, clérigos seculares de Castilla y Andalucía, la cual llegó a México durante el período anterior al que se imprimieron los primeros libros litúrgicos. Esta no es, sin embargo, la versión del servicio que sirvió de modelo para MexCC 3, esto sugiere que el copista pudo basar sus decisiones sobre la liturgia pre-tridentina.

Había tradiciones antiguas en España de versiones de los nueve cantos responsoriales que podían también sustituirse, como se vio que ocurría con la antífona del invitatorio, y diferían de los utilizados en la Liturgia Romana. Ambas tradiciones, las de sustituir el invitatorio y los responsorios, determinaron o afectaron a qué textos y qué música polifónica se cantaron en 1559 en honor a Carlos V.

⁶⁰⁹ WAGSTAFF, Grayson, (ed.). *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico ..., Op. cit.*, p. 20.

⁶¹⁰ Utilizado de acuerdo con la liturgia tridentina.

IV.3.2.1. Los salmos polifónicos

Los salmos polifónicos son algo típico del repertorio novohispano, como se señaló en el anterior apartado, ya que son extremadamente raros en el repertorio de España y se los usaba en las Vísperas no en Maitines. Sin embargo, el relato de las exequias de Carlos V de 1559 menciona específicamente tales versiones polifónicas de los salmos, uno de los cuales se le atribuye a Lázaro del Álamo, como se ha expuesto en la tabla 15. Por lo tanto, es posible que las composiciones de este tipo fueran una parte importante del repertorio en México durante el siglo XVI. La pregunta es de dónde provienen este tipo de composiciones de salmos. Podrían derivarse de una tradición sevillana de la cual no sobreviven más ejemplos, ya que no hay colecciones de música para la liturgia de difuntos en Sevilla. Aún así, con base a los manuscritos de otras ciudades, ni Cristóbal de Morales ni Francisco Guerrero escribieron salmos polifónicos para el Oficio de Difuntos, y no parecen haber sobrevivido obras de otros autores asociados a la Catedral de Sevilla ni otras iglesias de Andalucía. Con lo cual, parece poco probable que esta tradición provenga de la escuela andaluza de composición.

El empleo de la polifonía tanto en los salmos, como en las antífonas era algo sorprendente, dada la previa tradición monódica española, ya que tradicionalmente las antífonas y salmos, no se escribían polifónicamente por los autores españoles. La versión polifónica de las antífonas de Juan Vázquez aparentemente son las únicas existentes compuestas antes del evento 1559. El invitatorio y la lección que aparecen en PueblaC 3 fueron casi seguro copiadas de una impresión de la *Agenda Defunctorum* de 1556 de Vázquez. Esto significa que estas versiones incluyendo las antífonas, es probable que hubiesen estado disponibles en la Nueva España colonial. La presencia de la música de Vázquez en Puebla, se presume su uso también en Ciudad de México, una vez más implica repertorio compartido entre las dos ciudades. Por ello, se podría pensar que las antífonas polifónicas que se cantaron en México fueran obras de Vázquez, ya que no parece haber existido una tradición independiente en México de composición de antífonas, como sí ocurrió con los salmos.

Si se emplearon las obras de la *Agenda Defunctorum* de Juan Vázquez, esto hace que las exequias de 1559 sean un hecho extraordinario, en el sentido de ser muy poco frecuente, puesto que las obras de Vázquez no parecen que se hubiesen distribuido ampliamente por España, no se convirtieron en un repertorio típico para las exequias u otros funerales públicos como si lo fueron las composiciones de Morales.

La música de Vázquez es diferente al resto de la tradición musical de los géneros de exequias ya que él utiliza la melodía del canto litúrgico normalmente en la voz del tenor, y no en el *cantus* como era lo habitual, y una escritura bastante contrapuntística. Con lo cual, es entendible que las obras de Vázquez no se hayan convertido en modelos para los compositores de la Nueva España, ya que era un estilo muy diferente al que ellos entendían apropiado para este tipo de ceremonias. Los compositores en la Península Ibérica habían establecido un estilo que distinguía la música propia de las exequias. Esto se refiere a obras que mostraban una presentación muy evidente de las melodías del canto con poca imitación o adorno, casi «armonizaciones» de los cantos, con una textura bastante homofónica⁶¹¹. Las obras de Vázquez posiblemente se usaron para agregar un poco de variedad musical a estas ceremonias, pero no pertenecen a la tradición musical principal del Oficio de Difuntos como ocurre con las obras de Morales y varias otras que sobrevivieron en el manuscrito MexCC 3.

De lo expuesto anteriormente, se deduce que la inteligibilidad del texto fue debida a la búsqueda de una simplificación del tejido polifónico contrapuntístico, acorde con la gravedad del momento. Estos preceptos entran dentro de la teoría del decoro renacentista que vino marcada por el Concilio de Trento. Para conseguir este objetivo en las composiciones, la presentación del canto litúrgico se hacía en valores largos y en el *cantus*, ya que resaltar el texto era la meta de los géneros principales del Oficio de Difuntos; del invitatorio, de las lecciones e inclusive de los responsorios. El estilo, la sobriedad de este repertorio es en parte lo que le daba su grandeza y le permitía expresar a través de la música la majestuosidad de la ceremonia; el poder a través del sonido.

⁶¹¹ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, p. 30.

IV.3.2.2. Estudio de los responsorios

Los responsorios de Maitines de Difuntos proporcionan también una gran información en esta investigación, ya que denotan de forma significativa liturgias pre-tridentinas y han sido utilizados como una herramienta que permite distinguir diversas liturgias locales y su relación entre las liturgias de diversas órdenes religiosas. Estas liturgias locales fueron reemplazadas por la liturgia estandarizada y reformada del Concilio de Trento⁶¹².

En algún momento entre 1450-1500 músicos al servicio de los Reyes Católicos escribieron responsorios polifónicos. Parece que estos responsorios se utilizaron en las procesiones y en una ceremonia llamada «alabanza final», además de emplearlos en los Maitines. Los primeros responsorios se convirtieron en los modelos para los compositores de toda España, quienes escribieron docenas de obras similares entre los siglos XVI y XVII.

A continuación en la tabla 17 se expone una comparativa con los responsorios de versiones de los Maitines del Oficio de Difuntos en diversos lugares de España y México, antes y después de la Reforma Tridentina para que se pueda comparar las diferencias y similitudes de todas ellas.

⁶¹² Las versiones romanas, tridentinas, de los Maitines de Difuntos pueden encontrarse en el *Liber Usualis* y en otras ediciones modernas de la Liturgia Romana basadas en el trabajo de los monjes de Solemnes. La versión de Maitines que presenta el *Manuale* y MexCC 3, deriva de la liturgia medieval franciscana adoptada en Roma desde el siglo XIII.

Tabla 17. Orden de responsorios en los Maitines del Oficio de Difuntos: Exequias de Carlos V, <i>Manuale Sacramentorum</i> , MexCC 3, liturgias en Salamanca, Castellana y liturgia Romana Tridentina ⁶¹³					
Exequias Carlos V México, 1559.	<i>Manuale Sacramentorum secundus usum ecclesia Mexicane</i> (México, 1550)	MexCC 3	Salamanca	Liturgia «Castellana» (Sevilla/Toledo)	Liturgia Romana Tridentina
Nocturno 1 1. ¿? 2. <i>Qui Lazarum</i> 3. <i>Libera me, Domine</i>	Nocturno 1 1. (<i>Credo quod</i>) 2. <i>Qui Lazarum</i> 3. <i>Ne recorderis</i>	Nocturno 1 1. (<i>Credo quod</i>) 2. <i>Qui Lazarum</i> 3. <i>Ne recorderis</i>	Nocturno 1 1. (<i>Credo quod</i>) 2. <i>Qui Lazarum</i> 3. <i>Ne recorderis</i>	Nocturno 1 1. <i>Credo quod</i> 2. <i>Qui Lazarum</i> 3. <i>Requiem</i>	Nocturno 1 1. <i>Credo quod</i> 2. <i>Qui Lazarum</i> 3. <i>Domine, quod</i>
Nocturnos 2 y 3. No aparecen descritos en la crónica de Cervantes de Salazar	Nocturnos 2 y 3. No aparecen descritos en el <i>Manuale</i>	Nocturno 2 1. <i>Memento mei</i> 2. <i>Hei mihi</i> 3. ¿?		Nocturno 2 1. <i>Hei Mihi</i> 2. <i>Ne recorderis</i> 3. <i>Libera...de viis</i>	Nocturno 2 1. <i>Hei Mihi</i> 2. <i>Hei mihi</i> 3. <i>Ne recorderis</i>
		Nocturno 3 1. <i>Domine secundum</i> 2. <i>Peccantem me</i> 3. <i>Libera me, Domine</i>		Nocturno 3 1. <i>Peccatem</i> 2. <i>Memento mei</i> 3. <i>Libera me, Domine</i>	Nocturno 3 1. <i>Peccatem</i> 2. <i>Domine, secundum</i> 3. <i>Libera me, Domine</i> ⁶¹⁴

Según Grayson Wagstaff el orden de las piezas en MexCC 3 está basado en la versión pre-tridentina de los Maitines de Difuntos publicada en el *Manuale Sacramentorum secundus usum ecclesia Mexicane* (México, 1550)⁶¹⁵. Se puede comprobar en la tabla 17 que efectivamente coinciden. El orden de las piezas, particularmente los responsorios como se ve en la tabla 17, es un elemento crucial porque el copista del libro Mex CC 3 organizó las piezas para que siguieran con exactitud el orden del servicio. De esta manera el coro simplemente seguía la secuencia del libro durante la ceremonia. Esto demostraría lo fuertes que eran las tradiciones musicales y litúrgicas en México incluso antes de 1550, y este legado musical y litúrgico sobrevivió dos siglos, ya que MexCC 3 fue copiado después de 1700.

⁶¹³ WAGSTAFF, Grayson (ed.). *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico...*, *Op. cit.*, p. xxi.

⁶¹⁴ En la práctica Romana, el canto, *Libera me, Domine, de fñs inferni*, era cantado sólo cuando el tercer nocturno se hacía solo, mientras el más conocido era *Libera me, Domine, de morte aeterna*, era usado como responsorio 9 cuando los 3 nocturnos se cantaban completos.

⁶¹⁵ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 17-39.

El hecho de que MexCC 3 siga la versión pre-tridentina sugiere su uso en la Nueva España mucho después de la liturgia reformada emitida por Roma al finalizar el siglo XVI. Y también se extrae la conclusión, con la concordancia entre ambos manuscritos, de que la dedicación a las tradiciones locales denota un profundo respecto entre los clérigos y músicos mexicanos por las antiguas prácticas litúrgicas y musicales.

Los Maitines eran precedidos por los responsorios utilizados en las procesiones con el cuerpo presente, o en nuestro caso en una procesión conmemorativa, ya que las exequias se celebraron un año después de la muerte del Emperador; a este tipo de procesiones se les llamaba «votivas». En el *Manuale Sacramentorum*, aparecen de la siguiente manera los responsorios utilizados en la procesión y los responsorios del primer nocturno de Maitines.

Tabla 18. Responsorios para la procesión y primer nocturno incluidos en el <i>Manuale Sacramentorum secundus usum ecclesie Mexicanae</i> (México, 1550)⁶¹⁶	
Procesión (responsorios)	Maitines (nocturno sencillo)
Estación 1: <i>Memento mei</i>	<i>Credo quod</i>
Estación 2: <i>Qui Lazarum</i>	<i>Qui Lazarum</i>
Estación 3: <i>Peccatem me</i>	<i>Ne recorderis</i>
Estación 4: <i>Requiem aeternam</i>	
Estación 5: <i>Subenite</i>	

El uso de *Requiem aeternam* como responsorio puede demostrar una conexión con liturgias en Toledo y Sevilla, sin embargo, la versión de Maitines en el *Manuale* no es el mismo que en las dos ciudades importantes de España.

Uno de estos responsorios escrito a finales del siglo XV por Francisco de la Torre, *Ne recorderis*, es probablemente la obra polifónica más antigua de un compositor que ha sobrevivido en el Nuevo Mundo. Los compositores activos en México como

⁶¹⁶ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 17-39.

Hernando Franco escribieron responsorios polifónicos que seguían fielmente el patrón de Francisco de la Torre, en términos de qué porciones de los cantos responsoriales se trataban polifónicamente y cuáles se dejaban para el canto litúrgico monódico⁶¹⁷.

Además cabe destacar que el *Ne recorderis*, de Francisco de la Torre, es probablemente una de las obras españolas más ampliamente diseminadas desde antes de la época de Morales, lo cual indica que existía una creciente expectativa en España sobre la música polifónica en estos servicios. Claramente había una especie de «industria funeral»⁶¹⁸ en torno a la música, que se desarrolló en España y se exportó a Nueva España para satisfacer el deseo de la gente hacia la música y la ceremonia que honrara a sus muertos.

El *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, se encuentra en los dos libros de coro, MexCC 3 y PueblaC 3, como se ha dicho, es uno de los responsorios polifónicos primeros de Maitines y pueden revelar conexiones con técnicas improvisadas para la creación de la polifonía. En su entorno, las líneas del *cantus* y el *altus* están en terceras paralelas a lo largo de la obra, y la parte del bajo con frecuencia una décima por debajo del *cantus*. Esta configuración un tanto estereotipada, puede hacerse eco del sonido del contrapunto improvisado. Una de las características musicales de este responsorio es su rígida sonoridad, como ocurre con la lección *Parce mihi Domine* de Cristóbal de Morales.

Nueve de estos cantos responsoriales eran incluidos en cada celebración del Oficio de Maitines. En el ámbito del catolicismo occidental, los Maitines de Difuntos fueron un ritual extremadamente importante, pero por lo general, fuera de España los compositores ignoraron este servicio, tal vez porque lo consideraban demasiado solemne para incluir polifonía. Por ello, la presencia de *Ne recorderis* en el primer nocturno en el libro de coro MexCC 3, como se especifica en la tabla 17, y en el *Manuale* sólo uno, hace que esta organización sea difícil de explicar. El texto no se encontraba dentro de cualquiera de las viejas liturgias españolas⁶¹⁹. Dado que este libro de coro, MexCC 3, está tan cuidadosamente planeado, se debe considerar la posibilidad

⁶¹⁷ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, pp. 17-39.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

de que este canto se hubiese usado en ese lugar de la liturgia y que esa práctica se hubiese conservado en la ciudad de México inclusive después de la adopción de los elementos tridentinos de Trento en la década de 1570.

La liturgia ofrecida en el *Manuale* presenta algunas incógnitas, como por ejemplo el hecho de que la mayor parte de las catedrales españolas tenían una versión de tres nocturnos para los Maitines de Difuntos, como se ve en la tabla 17, y el *Manuale* sólo un nocturno. Pero aún con un solo nocturno, los cantos incluidos en el *Manuale* resultan distintos a los que cabría esperar. Por ejemplo, el canto *Ne recorderis* aparece como responsorio tercero en esta versión de Maitines, con lo que ocupa una posición diversa a la encontrada en la mayoría de las liturgias españolas.

Cabe pararse a reflexionar en la presencia de *Ne recorderis* como tercer responsorio del nocturno I en MexCC 3. Su presencia hace que la organización de MexCC 3 pudiese parecer una especie de «aberración». Aunque este texto no ha sido encontrado como tercer responsorio en ninguno de una gran cantidad de libros litúrgicos pre-tridentinos de España catalogadas por Knud Ottosen⁶²⁰. Sin embargo los clérigos fueron honestos ya que en el prefacio del *Manuale* afirman que el contenido del libro proviene de varias ciudades españolas, incluida Salamanca que es una ciudad que no se le reconoce mayor influencia en la música novohispana. Centrando de nuevo la atención en la tabla 17, se ve que esta versión de Maitines del *Manuale* y de MexCC 3 tampoco fue la utilizada en otros lugares de España influyentes como lo fueron Toledo y Sevilla.

Ya que hay sólo dos responsorios en el nocturno 1 de MexCC 3, puede ser asumido que el canto del *Credo quod redemptor meus vivit* normalmente se cantaba, lo que significa que los dos primeros responsorios, el *Credo quod redemptor meus vivit* y *Qui Lazarum resucitasti*, habrían igualado la colocación tanto en la Liturgia Romana como pre-tridentina de Toledo y Sevilla. Igualmente se puede pensar que en las exequias del Emperador, Cervantes de Salazar narra que se cantó el primer responsorio en canto llano, sin especificar cuál fue, pero viendo la unidad que presentan justo en este responsorio todas las variantes litúrgicas de los Maitines del Oficio de Difuntos, no

⁶²⁰ OTTOSEN, Knud. *The responsories and versicles...*, *Op. cit.*, pp. 95-203. En este trabajo son catalogados tales conjuntos de responsorios de toda Europa. Ottosen establece una serie de conexiones entre las liturgias diocesanas en España con las que se trasplantaron en Francia.

sería extraño que también en estas exequias, al no citarse expresamente cuál fue ese primer responsorio, se cantase el *Credo quod redemptor meus vivit* después de la lección polifónica de Morales *Parce mihi Domine*.

Igual que la «incongruencia» del responsorio *Ne recorderis* en MexCC 3, ocurre con el tercer responsorio que aparece en la crónica de las exequias de Cervantes de Salazar. El responsorio *Libera me, Domine* rompe todos los esquemas. No aparece en esa posición en ninguno de los manuales ni libros litúrgicos, ni coincide con ninguna liturgia de antes ni de después de Trento. Al igual que ocurre con el primer responsorio del nocturno I, *Credo quod redemptor meus vivit* que hay una gran uniformidad en todas las liturgias, pasa lo mismo con el *Libera me, Domine* aparece en todas ellas cerrando el tercer nocturno, no el primero como en el caso de las exequias mexicanas. Esto hace pensar que quizás se seleccionó este responsorio *Libera me, Domine* para finalizar el Oficio de Maitines, ya que sólo se celebró el primer nocturno, para dar sensación de final, de conclusión de todo el Oficio de Maitines cuando se interpretaba completo, con los tres nocturnos, y tener cierto paralelismo con el resto de liturgias que cerraban el Oficio con ese tercer responsorio.

Los trabajos polifónicos existentes más antiguos son responsorios de compositores que trabajaron en alguna de las cortes de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel⁶²¹. Los compositores Francisco de la Torre y Juan de Anchieta cada uno de ellos escribió un responsorio polifónico del Oficio de Difuntos, curiosamente los dos responsorios que generan discordancia con lo establecido en las liturgias, los responsorios *Ne recorderis* y *Libera me, Domine*; *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y *Libera me, Domine* de Juan de Anchieta. Ambos se difundieron ampliamente y parecen haber dado lugar a una tradición en varias regiones de España donde compositores un poco más tarde escribieron versiones similares de ambos responsorios, con lo cual se puede pensar que también llegaron a Nueva España. Estos responsorios además se cantaban en las procesiones, en la letanía de los muertos, y en la absolución final a la conclusión del Oficio de Maitines. Francisco de la Torre y Juan de Anchieta pudieron haber tenido la intención de que sus versiones de responsorios se utilizaran para estos eventos más públicos, como la procesión o letanía, ya que esta última

⁶²¹ KNIGHTON, Tess. “The Spanish Court of Ferdinand and Isabella”. En: *The Renaissance*. Man & Music Series. London: McMillan, 1989, pp. 341-360. Reflejando sus reinos de distrito, los dos monarcas, Isabel y Fernando, mantuvieron tribunales separados cada uno con su propia capilla.

ceremonia parece haber incluido la polifonía improvisada a finales del siglo XV en España.

En las exequias mexicanas de 1559 ocurrió esto, se cantó el *Libera me, Domine*, para terminar el Oficio de Maitines, quizás esta sea la posible explicación, u otra más, de porqué se eligió ese responsorio, en contra de lo que estaba establecido en las liturgias como tercer responsorio del nocturno I de los Maitines de Difuntos, para poder cantarlo en procesión. Por otro lado, ya que Cervantes de Salazar en su crónica no especifica compositor, deja abierta la posibilidad de que hubiese sido el responsorio de Juan de Anchieta, puesto que se sabe que la obra de este compositor se difundió ampliamente.

Los géneros establecidos en polifonía por Francisco de la Torre, Juan de Anchieta y Cristóbal de Morales, (invitorios, responsorios y lecciones), continuaron siendo los principales componentes de este repertorio, incluso hasta el siglo XVIII y XIX. Con lo cual, puede ser una posibilidad bastante lógica pensar que en la celebración de las exequias de Carlos V apareciesen estos tres compositores. Y más que uno de ellos, Cristóbal de Morales, se nombra de manera explícita.

Cristóbal de Morales al igual que Francisco de la Torre, utilizó cada melodía o tono de recitado de manera obvia y delineó las porciones de cada elemento cantado por los cantores, fijando estrictamente sólo estas partes en la polifonía. En nuestro caso, sólo se especifica que la 1ª lección fue interpretada en canto de órgano, *Parce mihi Domine*, y que es de Morales. La 2ª lección no se especifica compositor, pero sí que se interpretó en canto de órgano, por lo tanto, se podría suponer entonces que fuese la que compuso Morales para este nocturno I; *Taedet anima mea*.

Cervantes de Salazar no menciona en su crónica los nocturnos dos y tres, lo cual indica que las porciones finales de los Maitines probablemente no se hubiesen cantado. En lugar de nombrar estos nocturnos, comenta que para concluir la Vigilia, después de cantar el salmo *De profundis*, los participantes cantaron el responsorio *Libera me, Domine*, e iniciaron la procesión. Esto es algo muy llamativo ya que este salmo *De profundis*, en la estructura de la liturgia aparece como salmo del Oficio de Vísperas, no de Maitines.

La descripción de esta práctica revela un aspecto importante de la tradición de las exequias reales durante el reinado de los Habsburgos; que la música polifónica aparentemente se limitaba al primer nocturno⁶²², como se indicaba al principio de este apartado. Las grandes colecciones españolas, como la citada *Agenda Defunctorum* de Juan Vázquez, confirman el interés particular de los compositores en la primera parte de los Maitines. No se ha podido establecer de manera concluyente si este aspecto de la ceremonia, de sólo interpretar el primer nocturno, se tomó de la tradición de la Corte de los Habsburgo o reflejaba una antigua tradición española. Es posible que las honras fúnebres que celebrara el clérigo catedralicio estuvieran más influidas por las anteriores prácticas reales españolas que por el ceremonial de los Habsburgos.

Por todo ello, las exequias mexicanas por un lado se ha de suponer que tienen versiones presentes en MexCC 3, que a su vez no se sabe claramente en base a qué liturgia se organiza, ya que presenta rasgos de antes y después de Trento, así como sus propias características, como el orden del *Ne recorderis*. Parece también que esta liturgia que aparece en el *Manuale* de un solo nocturno en Maitines fue adoptada por la Iglesia mexicana y respaldada por el poder de la ley canónica. Se trata de una forma de liturgia considerada sacrosanta en la Nueva España, aunque consistiera en una extraña versión, sin relación con las utilizadas en Sevilla o Toledo.

Estos servicios delinearon la vida pública en el periodo colonial temprano y fueron utilizados por los clérigos como una herramienta pedagógica para ilustrar a los nativos acerca de la cultura española y el catolicismo, como se ha apuntado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis. Por eso también la importancia de estas fuentes, estos libros tanto el *Manuale*, como MexCC 3 y PueblaC 3, que incluyen algunos de los primeros trabajos polifónicos compuestos en el Nuevo Mundo, y fueron guías para esta sociedad colonial temprana, réplica de la sociedad en la Península Ibérica.

Por otro lado, las exequias de Carlos V en México tampoco se ajustan exactamente al manuscrito mexicano, *Manuale Sacramentorum*, y la crónica del *Túmulo Imperial* tiene su propia estructura. Esto hace que se planteen muchas cuestiones en esta investigación, sobre todo la dificultad de establecer con una

⁶²² WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, p. 34.

rigurosidad incuestionable la composición de este tipo de ceremonias antes de que llegase una unificación después de 1570. Se observa la mezcolanza de manuscritos los cuales pudieron servir de fuentes para sacar la música, a esto se le añade la situación especial de la gran distancia entre la Península y sus colonias, la exportación de la música, qué llegaba a Nueva España y en qué grado de importancia se consideraban unos compositores y otros no. Todas estas incógnitas hay que añadirlas a cómo se realizaría la selección de la música interpretada en las exequias de Carlos V, porque unas obras y no otras, porque esa estructura tan particular y en base a qué.

IV.3.2.3. Misa de *Requiem*

Intentando aclarar estas cuestiones se debe tener en cuenta que la tradición española y mexicana de música polifónica para los Maitines de Difuntos no era parte de una tendencia europea más amplia, igual ocurriría con la polifonía en las *Missa pro defunctis*. En España, el *Requiem* más antiguo identificado pertenece a Pedro Escobar (ca. 1463-1535), compositor portugués que trabajaba en la corte de los Reyes Católicos, que habría compuesto una Misa en 1497 en honor de la muerte del príncipe Juan, heredero de la Corona. Crónicas de Barcelona, de 1479, describen la música polifónica tanto en el Oficio de Difuntos como en procesiones y dejan abierta la posibilidad de una *Misa de Requiem* polifónica durante el funeral de Juan II de Aragón⁶²³. Grayson Wagstaff propone que el *Requiem* en España se desarrolló con poca influencia de la tradición franco-flamenco, a pesar de la presencia de una parte de la misa de Johannes Ockeghem en el libro de coro TarazC 5 en Tarazona, Aragón⁶²⁴.

Las exequias, o conmemoraciones de difuntos aunque no eran tan magníficas al principio del siglo XVI como los acontecimientos funerarios posteriores de los Habsburgo, se volvieron poco a poco más elaboradas, lo que es posible observar si se

⁶²³ KREITNER, Kenneth. *Music and civic ceremony ...*, *Op. cit.*, pp. 310-321.

⁶²⁴ WAGSTAFF, Grayson (ed.). *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico...*, *Op cit.*, pp. 12-14.

analiza el *Requiem* de Pedro Escobar y su interpretación en Sevilla⁶²⁵. Con lo cual, el repertorio musical de exequias fue un género que a lo largo del siglo, conforme también se desarrolló la fastuosidad funeraria, fue evolucionando. Cerca de 1500, compositores en varias zonas de Europa habían escrito Misas de *Requiem*, pero sólo los compositores que trabajaban regularmente en España establecieron en polifonía los cantos y los responsorios de Maitines⁶²⁶.

Además de sus elementos para los Maitines, Cristóbal de Morales escribió diferentes Misas de *Requiem*, o *Missas pro defunctis*, una basada en una liturgia local andaluza pre-tridentina y otra modelada según el formulario romano a 5 voces. Ambas versiones del *Requiem* de Morales, la de 4 voces, basada en una liturgia local andaluza, como el *Requiem* Romano a 5 voces, fueron diseminadas por México⁶²⁷. Los dos *Requiem* de Morales están divididos entre «dos mundos». El *Requiem* a 4 voces proviene de la tradición española, es de las pocas obras que se sabe que fue compuesta en los últimos años de vida de Morales, después de dejar Toledo en 1548. Incluso después de que Morales hubo asimilado muchos aspectos de estilo romano, regresó al enfoque español y escribió una de sus obras con más esencia española, su Misa de *Requiem* a 4 voces, aunque como suele suceder con la música de Morales, el contenido litúrgico de las distintas copias del *Requiem* a 4 da poca idea de la primera versión de la obra⁶²⁸. En la generación después de Morales, Francisco Guerrero compuso un *Requiem* y una versión final del responsorio de Maitines, *Libera me, Domine*. Del *Requiem* de Guerrero existen dos versiones, una basada en una liturgia sevillana pre-tridentina y la otra, revisa una versión reflejada en el formulario tridentino. Su Misa de *Requiem* se convirtió en la de mayor difusión en América Latina, probablemente después de haber reemplazado la versión de Morales en varias ciudades⁶²⁹.

Cervantes de Salazar en su *Túmulo Imperial* habla de que al día siguiente de la Vigilia se celebró una Misa cantada, no específica de *Requiem* pero sí que en todo momento se cantó a 5 voces, “comenzóse la Misa, y prosiguióse toda en canto de

⁶²⁵ ROMERO ABAO, Antonio. “Las Fiestas de Sevilla...”, *Op. cit.*, pp. 12-178.

⁶²⁶ WAGSTAFF, Grayson. “Music for the Dead and the Control of Ritual...”, *Op. cit.*, pp. 551-563.

⁶²⁷ NOONE, Michael. “Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and “new” works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejeda and Ambiel”. En: *Early Music*, vol. 30 (2002), pp. 341-363.

⁶²⁸ WAGSTAFF, Grayson. “Morales, Spanish Traditions, Liturgical Work...”, *Op. cit.*, pp. 63-83.

⁶²⁹ SNOW, Robert. “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”..., *Op. cit.*, pp. 153-202.

órgano a cinco voces”⁶³⁰. Se puede especular que fuese la *Missa pro defunctis* a 5 voces de Cristóbal de Morales, ya que es el único compositor que se nombra en toda la crónica, y que compuso una Misa de Difuntos a 5 voces que se difundió ampliamente por Nueva España. Otra de las razones para pensar esto, es lo que ya se comentó en el anterior apartado, es el hecho de que este *Requiem* apareciera junto con más obras del Oficio de Difuntos, y la antífona, *Circumdederunt me*, en el manuscrito toledano ToleBC 21. La *Missa pro defunctis* a 5 de Morales, fue publicada en el *Missarum liber secundus* (Dorico, 1554: M3582)⁶³¹, evoca el ambiente romano al igual que su *Salve Regina* a cinco partes. El mero hecho de usar cinco voces hace que el trabajo sea inusual para un *Requiem* compuesto por un español, ya que la configuración de cuatro partes es lo más común a mediados y finales del siglo XVI, con lo cual es otro de los factores para pensar en que esa Misa, que nombra Cervantes de Salazar en el *Túmulo*, pudiese ser de Morales.

Como era de esperar, el formulario se basa en las tradiciones romanas/franciscanas, por lo que Morales incluso fijó *Pie Jesu* como la última línea de la secuencia *Dies Irae* que normalmente fue ignorado por los compositores siguiendo la tradición española, incluso después de la aprobación de la reforma del Gradual Romano. Esto también es significativo e indicativo de que pudo elegirse esta Misa para ese día, dada la tradición franciscana en la evangelización de Nueva España, y la iglesia de San José de los Naturales donde se celebraron las exequias, conocida por ser un centro de fuerte vocación de esta orden.

La obra incluye una serie de pasos con una rica textura contrapuntística en base a un amplio uso de puntos de imitación. Morales aquí utiliza las melodías de canto litúrgico con mucha más libertad que en su *Requiem* a 4 voces, teniendo más libertades en la alteración de las melodías para que sean más fácilmente utilizables por los puntos de imitación y otros efectos de contrapunto. Tales libertades contrastan con el enfoque más estricto típicamente tomado por compositores españoles en la configuración del canto monódico.

⁶³⁰ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

⁶³¹ WAGSTAFF, Grayson. “Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works...”, *Op. cit.*, p. 75.

Estos ejemplos de misas plantean varias cuestiones, lo primero es que en las versiones de Morales los objetos litúrgicos están íntimamente ligados con el canto monódico que incluye en la polifonía, tanto en sus tradiciones melódicas como en las prácticas interpretativas. Tales cantos litúrgico tradicionales, a menudo crearon parámetros de cómo se establecían las melodías en la polifonía. Sin embargo, a pesar de estas estrechas relaciones con las prácticas monódicas, la liturgia ofrece pocas pistas sobre la fecha de las obras. Muchos elementos litúrgicos incluyen versiones de textos y melodías que se encuentran en liturgias tanto en Castilla como en diócesis andaluzas, pero estos son a menudo imposibles de rastrear hasta una iglesia específica. Añadiendo complejidad a este tema está el hecho de que algunas obras de Morales se encuentran tanto escritas como versiones locales españolas pre-tridentinas y luego revisadas como versiones romanas⁶³².

Por lo tanto, se puede deducir que había unas características de estilo arraigadas entre los compositores españoles en el período 1480-1530, que incluyeron formas de establecer en polifonía importantes géneros de canto litúrgico. Además, Morales aprendió a incorporar las prácticas romanas cuando escribió versiones para la Capilla Papal. Relacionado con la cronología, el enfoque español en versiones como la *Salve Regina*, himnos, o el *Requiem* y *Officium Defunctorum* implica características de estilo que podrían interpretarse como «Morales temprano» porque los compositores en España solían evitar texturas imitativas en estos géneros y se incorporaban las melodías de los cantos monódicos de una forma pura con poca elaboración, ambas características implican un enfoque arcaico en comparación con otra música sacra en latín entre los años 1530-1540.

El estilo renacentista en la música de los Oficios de Difuntos llegó hasta después de 1700, con lo cual, supone una continuidad dentro de la historia de la música que no sucede con otro tipo de repertorios. Según las fechas en las que se copiaron algunos manuscritos, se sabe que algunas de las versiones del siglo XVI probablemente todavía se cantaban en España y México en 1800 y quizás hasta avanzado el siglo XIX⁶³³.

⁶³² WAGSTAFF, Grayson. “Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works...”, *Op. cit.*, pp.75-76.

⁶³³ NOONE, Michael. “La compilación del código polifónico toledano, ToleBC 16”. En: *Revista de Musicología*, vol. 16 (1993), nº 5, pp. 2741-2749. En la Catedral de Toledo hasta 1920 varias obras del siglo XVII se cantaban en funerales de arzobispos en el siglo XIX.

Si la *Missa pro defunctis* a 5 voces también se cantó en estas exequias, como ha sugerido Wagstaff⁶³⁴, la música interpretada en México en 1559 fue verdaderamente de carácter internacional. Vázquez a su vez siguiendo la tradición española pero sus antífonas polifónicas son en sí una «rareza», dentro del repertorio de difuntos en España. Las obras de Morales para los Maitines se crearon para las tradiciones españolas, por otro lado su Misa de *Requiem* a 5 voces se creó según los gustos romanos según su experiencia como músico de la Capilla Papal.

Hay pocas dudas de que la Misa de *Requiem*, la tercera de las tres misas que normalmente se celebran en las exequias reales, se cantaba en polifonía. Sin embargo, sólo dos misas polifónicas desde el momento de los Reyes Católicos de principios del siglo XVI se conocen, las ya citadas versiones de Pedro Escobar y la de Juan García de Barsuto. Grayson Wagstaff propone que éstas formarían parte de una larga tradición de *Missas pro defunctis* polifónicas a cuatro partes españolas y de la Corte Española, que disfrutó de una línea diferente o independiente de desarrollo de las versiones de Dufay y Ockeghem, o las primeras versiones conocidas por compositores franco-flamencos. Curiosamente, dos elementos de la misa compuesta por Johannes Ockeghem y Antoine Brumel fueron copiados en la de Juan García de Basurto que se encuentran en el manuscrito Tarazona 5, junto con otras misas de Pedro de Pastrana y Francisco de Peñalosa⁶³⁵. Tanto la *Missa pro defunctis* de Pedro de Escobar y de Pastrana se han encontrado junto a las versiones polifónicas de los responsorios *Ne recorderis* y *Libera me, Domine* atribuidos a Francisco de la Torre y Juan de Anchieta respectivamente, ambos unidos a la corte de los Reyes Católicos, y a juzgar por otras fuentes ibéricas que contienen Misas de *Requiem*, parecería que estos responsorios se asociaron casi invariablemente con cualquier conmemoración hasta el siglo XVII. Una de estas fuentes fue copiada en El Escorial en 1604 y puede muy bien, por lo tanto, ser indicativo de las tradiciones en la Capilla Real⁶³⁶.

Esto es algo muy esclarecedor para esta investigación, ya que sería otra razón más para explicar el hecho de que estos dos responsorios, *Ne recorderis* y *Libera me, Domine* aparecieran en las exequias celebradas por Carlos V en 1559. De esta manera se

⁶³⁴ WAGSTAFF, Grayson. “Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México...”, *Op. cit.*, p. 34.

⁶³⁵ WAGSTAFF, Grayson. *Music for the dead...*, *Op. cit.*, pp. 229-250.

⁶³⁶ NOONE, Michael. *Music and musicians...*, *Op. cit.*, pp. 228-231.

ve que a través del estudio de la música del Oficio de Difuntos y sobre todo siguiendo el rastro de estas dos obras, estos responsorios, que se interpretaban a lo largo de la celebración del ritual funerario, encontramos otro claro ejemplo de exportación de modelos no sólo musicales, sino también protocolarios y de ritualización de estas ceremonias que tantas muestras de poder exponían.

IV.3.2.4. Motete *Nunc enim si centum lingue sint*, de Pierre de Manchicourt

Llegado a este punto de la investigación no hay duda de que la música, y la polifonía vocal en especial, formó una parte extremadamente importante e integral de los procedimientos ceremoniales dentro de las diferentes liturgias y en especial del Oficio de Difuntos que nos ocupa. Mucha de esta música fue diseñada para acompañar y mantener correspondencia específica con ceremonias litúrgicas y rituales. La riqueza de los repertorios polifónicos realizados en la Capilla Real Española pueden ser medidos por la serie de inventarios hechos de la colección musical de la Capilla a finales del siglo XVI⁶³⁷. De ese inventario se ve que son numerosos libros de coro y partes de libros que contienen versiones polifónicas, motetes, *magnificats*, himnos y salmos de una amplia gama de compositores, principalmente franco-flamencos, algunos de los cuales, como Pierre de La Rue, Alexander Agrícola, Nicolás Gombert, Cornelio Canis y Thomas Crecquillon, tuvieron relaciones directas con la Capilla Real de la época de Felipe II. Además, gran parte de este repertorio data de los períodos en que Nicolás Payen y Pierre Manchicourt eran maestros de capilla.

La agitación en la Corte Imperial en la época de la abdicación de Carlos V, a partir octubre 1555, parece que fue bastante considerable. A juzgar por las listas de los oficiantes de la Capilla en este tiempo, y la comparación de los nombres y números de los de su capilla flamenca que «sobrevivió» a la transición a la propia capilla de Felipe

⁶³⁷ Los inventarios fueron compilados en 1597 como parte de un proyecto más amplio titulado *Cargo del Officio de Guardajoyas de su S.M.* Para más información y transcripciones de los inventarios véase ANDRÉS, Alfonso. “Libros de canto de la Capilla de Felipe II”. En: *Música Sacro-Hispana*, vol. 10 (1917), pp. 94-95, 109-111, 123-126, 154-157, 189-190.

en su ascensión al trono. Además, algunos oficiales de la capilla de Carlos V acompañaron al Emperador a España en 1556 para servir en su capilla del monasterio de Yuste. Nicolás Payen fue maestro de capilla hasta su fallecimiento en febrero de 1559. Fue sucedido por Pierre de Manchicourt en abril de ese mismo año que permaneció en este puesto hasta su muerte en 1564, dirigiendo así el coro de la Capilla durante aproximadamente los primeros cinco años después de que Felipe regresara a España tras su viaje. Para esta investigación este dato es muy significativo ya que él era el maestro de la Capilla Real de Felipe II cuando se celebraron las exequias de su padre, Carlos V, en México, en noviembre de 1559.

Con este panorama es difícil en retrospectiva juzgar con exactitud cuáles de las versiones y los compositores señalados habrían sido los utilizados regularmente en los primeros años del reinado de Felipe II, que corresponde a nuestro momento de estudio en 1559, pero es probable que este repertorio tendría incluidas las Misas de Josquin des Prez, Pierre de La Rue, Jean Mouton, Nicolás Gombert y Thomas Crecquillon, y otra música adquirida o copiada durante el reinado de Carlos V.

El hecho de la participación activa de Pierre de Manchicourt en la música de la Capilla Real esta vez, sin duda, habría asegurado una presencia constante de los repertorios franco- flamencos que acompañaron su carrera profesional desde las catedrales del norte de Francia, hasta su puesto de maestro de la Capilla Real, comenzando en Bruselas en abril de 1559⁶³⁸. Por tanto, es probable que este fondo habría influido en su elección de la música durante al menos tres eventos importantes que ocurrieron durante sus primeros meses en el cargo, mientras que el tribunal todavía estaba estacionado en los Países Bajos, y fueron; la boda de Felipe a Isabel de Valois en la Catedral de Notre-Dame en París el 15 de junio, los ritos funerarios, en Gante, de Enrique II de Francia el 24 de julio, y la reunión del Capítulo de la Orden del Toisón de Oro en Gante desde el 29 de julio, todo del año 1559⁶³⁹, y como se verá más adelante, podría haberse utilizado también en los funerales mexicanos de Carlos V en noviembre de ese mismo año.

⁶³⁸ NELSON, Bernadette. "Ritual and Ceremony...", *Op cit.*, p. 140.

⁶³⁹ KAMEN, Henry. *Philip of Spain*, *Op. cit.*, pp. 79-108.

La mayor parte de la colección de libros de coro de Felipe II se conserva hoy día en la abadía de Montserrat. Este repertorio incluye una gran colección de cincuenta y cinco misas completas, con versiones compuestas por Lupus Hellinck, Benedictus Appenzeller, Pierre de Manchicourt, Pierre de La Rue y otros, y varios motetes. Uno de los libros está dedicado íntegramente a doce misas de Manchicourt a cuatro voces (Manuscrito MS 768 de Montserrat)⁶⁴⁰; *Missa Noe Noe* (f. 1v), *Missa Quo abiit dilectus tuus* (f. 20v), *Missa Gris et tannet me faült porter* (f. 39v), *Missa Se diré Je losoie* (f. 55v), *Reges ierre congregat i sunt* (f. 73v), *Reges terre congregan sunt* (f. 73v), *Missa Poure cuer* (f. 91 v), *Missa Nisi dominus* (f. 106v), *Missa Non conturbetur cor vestrum* (f. 124v), *Missa Congratulamini* (f. 142v.), *Missa Ceste vne dure departie* (f. 161v), *Missa De retourner* (f. 174v), *Missa Ego ftos campi* (f. 186v).

Todos estos libros de coro han sido identificados en un inventario que realizó en 1602 Géry de Ghersem, teniente en la Capilla Real. Uno de ellos, (Montserrat MS 772)⁶⁴¹ contiene cuatro misas de Manchicourt; *Missa Reges terre* (f. 1v), *Missa Veni sancte spiritus* (f. 18v), *Missa de Requiem*, (f. 34v) y *Missa de domina* (f. 44v). El manuscrito fue copiado por el maestro de capilla cerca de 1560⁶⁴². Es sin duda significativo que tres de las cuatro misas en este manuscrito consisten en una Misa al Espíritu Santo, una Misa Mariana y una Misa de *Requiem*, las tres Misas que tradicionalmente se celebraban en exequias reales y en la serie de conmemoraciones en torno a la fiesta de San Andrés que normalmente se asoció con reuniones de los Capítulos de la Orden del Toisón de Oro⁶⁴³. A diferencia de la mayoría de misas de Manchicourt, que se escriben para cuatro voces, estas tres Misas se compusieron para cinco o seis voces, lo que indica el tipo y la riqueza de los repertorios polifónicos realizados en la Capilla Real en la década de 1560, al menos para ocasiones especiales, y el gusto de Manchicourt, el maestro de capilla desde el año 1559 en que muere Nicolás Payen.

⁶⁴⁰ OLIVAR, Alexandre. *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat. L'Abadia de Montserrat*. Monserrat: l'Abadia de Montserrat, 1977, p. 175.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁴² *Ibidem*. El manuscrito MS 772 se inscribe con el nombre *Liber quatuor missarum musicalium nec non aliquot carminum ecclesiasticorum a PETRO DE MANCHICOURT regiae cappelle magistro conscriptus*. Fue adquirido por el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid en 1620, y en 1920 por la abadía de Montserrat.

⁶⁴³ Tres misas de Pierre de Manchicourt de este manuscrito son precisamente la *Missa Veni Sancte Spiritus*, *Missa de domina virgine María*, y *Missa de Requiem*.

El Manuscrito MS 772 también contiene 11 motetes de Pierre de Manchicourt; *Accessit ad Jesum mater fūiorum Zebedaei...* (f. 61v), composición de la cual consta el dato: “P. de Manchicourt faciebat 1560, 25 Julii”⁶⁴⁴ (f. 65), *Jubilate deo adiutori nostro...* (f. 65v), *Amb el vers Si dormiero...* (f. 67v), *Pater, peccau in celum...* (f. 69v), *Si bona suscepimus...* (f. 73v), *Emendemus in melius...* (f. 77v). Cf. ms 775, f. XLIIIv, *Peccata mea, domine...* (f. 81v). *De profundis clamavi ad te...* (f. 85v), *Ne reminiscaris, domine...* (f. 89v), *O bone Jesu salvator mundi...* (f. 90v), *Domine, peccauL. Iniquitatem meam agnosco...* (f. 91v), *Ecce nos reliquimus omnia...* (f. 92v).

Analizando la Misa Solemne que se interpretó el día después de la Vigilia y el motete que aparece nombrado en la crónica de Cervantes de Salazar, es notable que no haya Misas de *Requiem* completas de compositores tales como Pierre de La Rue que estaban asociados con la Corte Borgoñona o las capillas de la corte imperial tampoco se han localizado en las fuentes ibéricas. Esta falta de conocimiento de las Misas *Requiem* polifónicas que podían haberse interpretado con regularidad en la Capilla de la Corte Imperial, hace difícil diferenciar los repertorios que pueden haber sido absorbidos en la Capilla Real en la adhesión que se produjo cuando Felipe II subió al trono, cuando gran parte de la elección de la música para la liturgia y diferentes servicios, incluidos los funerarios, hubiesen sido elegidos y guiados por el maestro en ese momento, como se ha señalado anteriormente, el flamenco Pierre de Manchicourt y construido sobre la experiencia de su predecesor Nicolás Payen. Manchicourt copió su *Missa de Requiem* en 1560, y hay una referencia a ésta en un inventario de la Capilla Real.

Isaac Bertout, tercio segundo de 1586. *E-Mn*. 14.022/226 (copia del original, en paradero desconocido, de *E-Mpa*, administrativa, leg. 631)
 “Mayo [...] una Misa de Requiem a 5 de Manchicourt en punto cuadrado grande, 42 pliegos, reales 84 [...]”⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ OLIVAR, Alexandre. “*Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat...*”, *Op. cit.*, p. 178.

⁶⁴⁵ ROBLEDÓ, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical en la Corte...*, *Op. cit.*, p. 399

La Orden, el ya citado documento relativo a la etiqueta de la Capilla Real, fue escrita y vuelta a copiar en un momento estratégico en que la Corte Real y la Capilla se encontraban en un período de transición, momento en el que las instituciones conjuntas de las capillas flamenca y española comenzaron a trabajar unidas realmente. Es en este momento cuando Pierre de Manchicourt fue elegido maestro de capilla en la sucesión a Nicolás Payen. Este hecho es muy significativo en la elección del repertorio de las exequias mexicanas, que presumiblemente pudo estar influenciada por la figura del maestro de capilla⁶⁴⁶. Es destacable el hecho de que Pierre de Manchicourt fuese el maestro de capilla de Felipe II en 1559 año en que se celebran las exequias mexicanas de su padre, Carlos V, ya que se encuentran aspectos interesantes que analizar, como que él tuviese algún papel en la organización de las exequias mexicanas, en cuanto a selección de repertorio, ya que es muy revelador que el día después de la Vigilia se interpretase una Misa a 5 voces, cuando lo normal en esos repertorios era a 4⁶⁴⁷, y por otro lado el motete *Nunc enim si centum*, podría caber la posibilidad de que ambas obras fuesen interpretadas en esa ocasión.

En el *Túmulo Imperial* no se especifica el compositor de este motete, pero Manchicourt compuso un motete *Nunc enim si centum*. Esta obra forma parte de los motetes que se cantaron en diferentes entradas triunfales que realizó Carlos V a lo largo de su reinado. En su *Nunc enim si centum*, Manchicourt compara al Emperador, con el César como líder de los militares, y lo identifica como el gobernante sagrado de las naciones Austro-germánicas.

Cervantes de Salazar, no especifica compositor pero indica lo siguiente:

Acabado el sermón se dijo un motete al alzar, cuya letra
decía: *Nunc enim si centum linguae sint, Carole*
Caesar Laudes non possem promere rite tuas:
Qui reges magnos multos valdeque potentes
*Fundisti summo et auxiliante Deo*⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ ROBLEDO, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical en la Corte...*, *Op. cit.*, p. 167.

⁶⁴⁷ Se tiene constancia que en la Capilla Real se encontraba también su Misa de *Requiem a 5*.

⁶⁴⁸ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 211.

Falta parte de la letra del motete en la crónica, el texto completo del motete de Manchicourt es el siguiente:

Tabla 19. Texto del motete <i>Nunc enim si centum lingue sint</i>		
<i>Nunc enim si centum lingue sint, Carole Caesar, Laudes non possum promere rite tuas, qui reges magnos multos valdeque potentes fudisti, summo ast auxiliante Deo.</i>	Now indeed, were there a hundred tongues I could not adequately praise you, Emperor Charles Who has conquered many great and powerful Kings with God's help.	Ahora, aunque cien lenguas tuviera, no podría alabarte merecidamente, como es debido, ¡Emperador Carlos! que has vencido tantos y tan grandes y poderosos Reyes con la ayuda de Dios.
<i>Ne dubitatis, letusque tuis accingere satis, quoque hostes plures sunt tibi, fides magnis.</i>	Hesitate not and gladly prepare yourself your fares; have more faith because many are your enemies.	No vaciles, y prepárate gozoso a asumir tu destino; ten más fe, porque muchos son tus enemigos.
<i>Innumeras unus potis es, prostrare phalanges, qui cum cœlesti federa rege facis.</i>	Alone you are not able to prostrate phalanges without number. For you did make a pact with the King of Heaven.	Solo tú puedes doblegar innumerables ejércitos, pues has hecho un pacto con el Rey de los Cielos.
<i>Austria multi tibi, Germania cuncta ministrat, hinc memorem famam, qui bene vivis, habes⁶⁴⁹.</i>	Much of Austria and all of Germany serve you, who has memory and fame among those who live in goodness ⁶⁵⁰ .	Gran parte de Austria y toda Alemania te sirven, a ti que estás en la memoria y en el reconocimiento de los hombres de bien ⁶⁵¹ .

⁶⁴⁹ GETZ, Christine Suzanne. *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*. England: Ashgate, 2005, p. 144. Se encuentra el texto completo del motete. La autora apunta que en este obra se define al Emperador César como jefe de los ejércitos, y lo identifica como el gobernante sagrado del Sacro Imperio Romano.

⁶⁵⁰ Traducción en MANCHICOURT, PIERRE DE. *Opera Omnia VI, Corpus mensurabilis musicae* 55. Laverne J. Wagner (ed.), Roma: American Institute of Musicology, 1984, p. xvii.

⁶⁵¹ Traducción M^a Ángeles Zapata.

La música sacra de Manchicourt, fue muy difundida por el norte de Europa y por España, el compositor estuvo ligado íntimamente a la tradición franco-flamenca. Se sabe de su estrecha relación con el impresor Pierre Attaignant, tiene una impresión fechada en 1532 de una de sus misas por el impresor. La estrecha relación de Manchicourt con Attaignant no terminó con esta publicación, Attaignant publicó otros volúmenes con composiciones de Manchicourt, así como tres grabados dedicados exclusivamente a sus motetes.

La portada de una de estas impresiones (*Primus Tonus*, 1545)⁶⁵² y otros volúmenes de música sacra emitidos por Attaignant hicieron que su música se hiciese conocida por toda Francia. En 1539, Pierre de Manchicourt dedicó un volumen de motetes a Remy Roussel, un canónigo e importante dignatario en la Catedral de Tours. A medida que la producción compositiva de Manchicourt aumentó durante sus puestos de Tours y Tournai, su nombre se difundió favorablemente en todo el continente. Una de sus publicaciones se encuentra hoy en Granada, esta interesante fuente que data de la segunda mitad del siglo XVI, es el Manuscrito Granada (Archivo Manuel de Falla, MS. 975)⁶⁵³. Además de la música de compositores españoles, contiene obras de Jacob Arcadelt, Cornelio Canis, Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Nicholas Gombert, Josquin des Prèz, Pierre de Manchicourt, Orlando di Lasso, y Johanne Wreede. Esto hace pensar que la música de Manchicourt también pudo llegar al Nuevo Mundo, a las colonias españolas, a Nueva España junto con la música de compositores españoles.

A la muerte de Nicolás Payen en 1559, le sucedió Manchicourt como maestro de la capilla flamenca de Felipe II en Madrid, el mismo año en que se celebraron las exequias de Carlos V, en noviembre. De 1559, existe una orden de pago escrita por un tal Joanes Gómez que afirma que se le pagó un salario a Manchicourt como maestro de capilla (flamenca)⁶⁵⁴, y a pesar de que no existe evidencia concreta, se puede presumir que Manchicourt fue también maestro de la capilla española.

⁶⁵² KRECKMANN, Andrew Michael. *Pierre de Manchicourt (c. 1510-1564): His Life in Context of the 16th Century Hapsburg Empire, His Contributions to Choral Literature, and His Compositional Style as Reflected in Representative Works*. Texas: Texas Tech University, 2013, p. 32-40.

⁶⁵³ ROS-FÁBREGAS, Emilio. "Música y músicos «extranjeros» en la España del siglo XVI". En: *La Capilla Real de los Austrias...*, *Op. cit.*, pp. 101-126.

⁶⁵⁴ KRECKMANN, Andrew Michael. *Pierre de Manchicourt (c. 1510-1564)...*, *Op. cit.*, p. 40.

El hecho de que este compositor no sea tan conocido obedece a varias razones, aunque eso no quiere decir que su música no lo fuese en su momento o la importancia que tuvo. La primera razón como señala Ros Fabregás es debido a que la musicología española ha sido tradicionalmente muy reacia a reconocer y examinar el papel importante de la música y los músicos extranjeros en su propio país. No es de extrañar, entonces, que la investigación musicológica de la música española del siglo XVI ha prestado poca atención a la actividad musical significativa relacionada con la música y los músicos extranjeros la Corte Española de los Habsburgo⁶⁵⁵. Por otra parte, está la discusión adicional de introducir la importancia que tuvo Pierre de Manchicourt como compositor y el impacto que tuvo en el ámbito del Imperio de los Habsburgo⁶⁵⁶. Todo ello hace que quizás no se haya planteado hasta ahora la posibilidad de que su música se conocía más allá de Europa y la Capilla Real Española y que llegó más allá del Atlántico como la de muchos compositores españoles contemporáneos suyos.

Este motete supone un punto interesante dentro de esta investigación, por varias razones. La primera es su existencia en sí mismo, ya que es algo totalmente extraño el hecho de que aparezca un motete dedicado a una entrada triunfal del César en una ceremonia de difuntos, durante una Misa Solemne que casi con seguridad fuese una Misa de *Requiem*. Esto en sí mismo, es algo extraordinario. Por otro lado se interpreta dentro de la ceremonia tras el sermón y al alzar, esto indica que podría ser en el Ofertorio.

Como fue el caso en muchas iglesias de Europa, el motete en España fue realizado durante la Misa, pero se limitó en gran medida a la Elevación, como aparece en la crónica de Cervantes de Salazar, a veces se utilizaba en el Ofertorio. Por ello muchos motetes se realizaron ampliamente en ocasiones y contextos extra-litúrgicos⁶⁵⁷. No es sorprendente, entonces, que la mayor parte de los textos de motetes fueran sagrados y apropiados para el uso litúrgico. Sin embargo, algunos de ellos de esta época, son de naturaleza política, como el motete *O decus* alabando al cardenal Granvelle, que

⁶⁵⁵ ROS-FÁBREGAS, Emilio. “Música y músicos «extranjeros» ...”, *Op. cit.*, pp. 101-126.

⁶⁵⁶ KRECKMANN, Andrew Michael. *Pierre de Manchicourt (c. 1510-1564)*..., *Op. cit.*, p. 28.

⁶⁵⁷ BORGERDING, Todd Michael. *The motet and Spanish religiosity, ca. 1550-1610*. Michigan: University of Michigan, 1997, pp. 426-428.

tuvo mucha influencia en el Imperio Habsburgo, *Nil pace est melius* compuesto para el tratado que restauró posesiones al duque Moritz de Sajonia, el motete *Jubilate Deo omnis terra*, de Cristóbal de Morales, que celebra la paz de Niza, o los motetes *Nunc enim si centum* de Manchicourt, y *Carole magnus eras*, de Jacobus Clamens non Papa, exaltando a Carlos V. En comparación con otros compositores, Manchicourt, compuso una parte relativamente pequeña de motetes como homenajes políticos.

Pero lo realmente interesante, y excepcional, es que este motete, *Nunc enim si centum*, con tintes políticos y no sacros se interpretase en esa Misa de exequias del Emperador, en un momento muy especial dentro de la celebración, en el que el oficiante se está dirigiendo a Dios y a la vez se está cantando al César. Es una manera de recordar su origen divino, de ensalzar la figura del Emperador y su función terrenal como César y jefe de los ejércitos y a la vez íntimamente relacionado con la vida más allá, como ejemplo de fe y rectitud, modelo a seguir por sus súbditos. Aquí se tiene de nuevo una muestra clara en la que la música se utiliza para engrandecer un momento, y como herramienta para dejar claro el poder del Monarca.

Como se apuntaba, las *Leges et Constitutiones* proporcionan una valiosa consideración de temas musicales relativos a la colocación y el funcionamiento de la Capilla, como por ejemplo que el canto no podía comenzar hasta que el maestro de capilla o su ayudante lo indicasen. Relativo a las posiciones, indica que los contratenores deben colocarse a la derecha del atril, el tenor de la izquierda, los chicos del coro en el centro, y los bajos en la parte posterior, también señala que al maestro de capilla se le prohibió cantar. Pero lo que sorprende mucho es el hecho de que las *Leges* especifica que un motete no debía ser cantado durante el sacrificio a menos que sea ordenado por Su Majestad⁶⁵⁸. Esto hace que sea todavía más inaudito el hecho de que el motete *Nunc enim si centum* se interpretarse dentro de la Misa Solemne del día después de la Vigilia. Es otro punto en el que se manifiesta la laxitud en las tradiciones porque en las normas de la capilla especifica claramente que no se puede cantar un motete durante el sacrificio si no ordenado por el Monarca, que en este caso de las exequias mexicanas, claramente no fue así. Con lo cual, se ve que en la selección del repertorio de las exequias en México del Emperador primó por encima del ritual el mensaje que se quería trasladar a la audiencia allí presente, ensalzar la figura poderosa del César a

⁶⁵⁸ FERER, Mary Tiffany. *Music and Ceremony at the Court of Charles V ...*, *Op. cit.*, p. 139.

través de la música.

Por último, el silencio del cronista respecto a los compositores de la música de la ceremonia del 1 de diciembre es muy significativo. El hecho de que Cervantes de Salazar no nombre el compositor, y sí el texto del motete, puede ser porque realmente no lo conociese, al contrario de como ocurre con Cristóbal de Morales, y efectivamente el motete fuese de Pierre de Manchicourt. Y de nuevo encontraríamos en esta ceremonia una mezcla de estilos, formas y compositores, muestra de la cierta autonomía que en la Nueva España hubiesen podido tener este tipo de Oficios de Difuntos.

IV.4. Reconstrucción musical de la exequias de Carlos V en México en 1559

Con todo este análisis del repertorio de las exequias celebradas en México se ha elaborado la tabla 20, que pretende ser una posible reconstrucción de lo que pudo sonar aquellos días en la Ciudad de México. En ella aparece el Oficio de Vigilia que se celebró la tarde-noche del 30 de noviembre de 1559, día de la festividad de San Andrés, y la Misa Solemne cantada el día siguiente, 1 de diciembre. La guía para esta reconstrucción, como se ha indicado a lo largo de esta investigación, ha sido la descripción realizada de las exequias en la crónica de Francisco Cervantes de Salazar. Siguiendo su relato se ha reconstruido todas las ceremonias, y las obras interpretadas que él describe; las obras monódicas de canto llano así como las interpretadas en polifonía o canto de órgano.

En la tabla 20 aparecen en rojo tanto el tipo de composición, como las obras y/o compositores que se han supuesto y se proponen tras este análisis que podrían haber estado presentes, tanto en los Maitines como en la Misa que se celebró en honor al Emperador. En el apéndice de partituras se adjuntan las partituras de las obras propuestas; canto monódico, facsímiles, manuscritos y transcripciones siguiendo el orden propuesto en la tabla 20.

Tabla 20. Reconstrucción de las exequias de Carlos V en Ciudad de México			
VIGILIA , (Oficio de Maitines), día de San Andrés de 1559 (30 de noviembre)			
Tipo de composición	Tipo de interpretación	Obra	Compositor
INVITATORIO			
antífona	canto de órgano	[<i>Circumdederunt me</i>]	[Cristóbal de Morales]
salmo 94	canto de órgano	[<i>Venite, exultemus Domino</i>]	[Cristóbal de Morales]
I NOCTURNO			
1ª antífona	canto llano	[<i>Dirige Domine</i>]	-----
salmo 5	canto «a coros»	[<i>Verba mea auribus percibe Domine</i>] ⁶⁵⁹	-----
1ª antífona	canto de órgano (fabordón ¿?)	[<i>Dirige Domine</i>]	-----
2ª antífona	canto llano	[<i>Convertere Domine</i>]	-----
salmo 6	canto llano-de órgano	[<i>Domine in furore</i>]	[Lázaro del Álamo]
2ª antífona	canto llano	[<i>Convertere Domine</i>]	-----
3ª antífona	canto llano-de órgano	[<i>Ne quando rapiat</i>]	[Juan Vázquez]
salmo 7	canto llano	[<i>Domine Deus meus</i>]	-----
3ª antífona	canto de órgano	[<i>Ne quando rapiat</i>]	[Juan Vázquez]
Padre nuestro	canto llano	[<i>Pater noster</i>]	-----
1º lección	canto de órgano	[<i>Parce mihi Domine</i>]	[Cristóbal de Morales]
1º responsorio	canto llano	[<i>Credo quod redemptor meus vivit</i>]	-----
2ª lección	canto de órgano	[<i>Taedet animam meam</i>]	[Cristóbal de Morales]
2º responsorio	canto de órgano	[<i>Qui Lazarum resucitasti</i>]	-----
3ª lección	canto de órgano	[<i>Manus tuae</i>]	[Cristóbal de Morales]
salmo	-----	[<i>De profundis</i>]	-----
responsorio	canto de órgano	[<i>Libera me, Domine</i>]	[Juan de Anchieta]
MISA SOLEMNE CANTADA (1 de diciembre)			
Tipo de composición	Tipo de interpretación	Obra	Compositor
Responsorios	cantados al finalizar la procesión	-----	-----
Partes de la Misa	cantada toda en canto de órgano a 5 voces	[<i>Missa pro defunctis a 5</i>]	[Cristóbal de Morales]
Motete	canto de órgano	[<i>Nunc enim si centum lingue sint</i>]	[Pierre de Manchicourt]
Salmo	-----	-----	-----
Responsorio	canto de órgano	[<i>Ne recorderis</i>]	[Francisco de la Torre]

⁶⁵⁹ Se ha cogido como referencia para esta reconstrucción para las antífonas y los salmos la tabla 16 donde se especifica el Oficio de Difuntos usado en las principales catedrales españolas. El salmo 5 *Verba mea auribus* (nombrado por Cervantes de Salazar en su crónica) coincide en esa distribución.

CONCLUSIONES

La fase metodológica de análisis e interpretación de las fuentes empleadas en esta investigación, en coordinación con la semiótica musical, permite contestar la hipótesis propuesta al inicio de esta tesis doctoral; la imagen del poder de la Monarquía Hispánica se transmitió, entre otros procesos, a través de la música en el momento de las ceremonias funerarias de los Austrias, en concreto en las del emperador Carlos V celebradas en la ciudad de México en 1559.

La temática central de esta tesis ha sido el estudio de la muerte, de la música que la rodeó, del ceremonial funerario, y la música que se utilizó en él. Se ha podido comprobar que la muerte como ritual se utilizó como símbolo en la Monarquía Hispánica, durante el siglo XVI y que hubo distintos espacios de poder ligados a este ceremonial, como la Corte y la Capilla. Este mismo ceremonial se exportó a las colonias americanas, entre ellas Nueva España, se está ante la reproducción de los mismos modelos cortesanos y musicales. Según la metodología de estudios de Corte, utilizada también en esta investigación, los virreinos reprodujeron los modelos de la metrópolis, tanto a nivel administrativo, económico, cultural, etc. Fueron, por tanto, parte de un mismo reino, un único territorio separado únicamente por la distancia.

Al principio de esta tesis se propuso como uno de los objetivos el determinar el nivel de influencia que tuvo la música española en los usos, repertorios y tradiciones musicales que se establecieron en el virreinato de la Nueva España. Para ello, se señaló la necesidad de elaborar un panorama historiográfico musical a partir del cual establecer hasta qué punto se puede separar la música peninsular de la música de las colonias. Los métodos histórico-crítico-filológicos, aplicados en esta investigación han permitido crear un marco histórico de referencia e incorporar información sobre el contexto social, cultural y artístico de esta época de las colonias españolas en América.

Del resultado de todos los análisis que se han llevado a cabo de este horizonte musical se pueden extraer varias conclusiones. Lo primero es señalar que la época que nos ocupa es de especial importancia ya que se está ante el Renacimiento musical y el Siglo de Oro de la polifonía española, y ésta es la música que llegó a Nueva España. En la Monarquía Hispánica la música tuvo un papel fundamental primero como señal sonora de la magnificencia real, y segundo como cualidad intrínseca de la realeza. Todo esto dejó su huella en los nuevos territorios recién conquistados del Nuevo Mundo ya que allí se quiso dar una imagen de poder de la Monarquía Española, con la dificultad añadida de que la figura real del Monarca no estaba allí presente. Esta concepción de la música en la Casa de Austria ayudó a este propósito, por eso se utilizó la música para estos fines; exequias, procesiones y entradas reales por las calles y plazas de los centros urbanos de su reino estableciéndose así una asociación entre música y poder. Nunca tanto como durante los primeros cien años de la colonia se favoreció el arte musical en México, por medio de una íntima conexión con Europa, y en el caso de esta investigación, fundamentalmente con España, que pasaba por un período de máximo esplendor, cultural y musical, y la Corona Española quería que esa grandeza y ostentación llegara a todos sus dominios.

En cuanto a qué música se escuchaba en Nueva España durante el siglo XVI, se puede llegar a la conclusión de que el repertorio musical de Nueva España provenía principalmente de las Catedrales de Sevilla y Toledo que fueron los dos grandes templos que sirvieron de ejemplo y guía para establecer y fundar las catedrales en las colonias Hispanoamericanas. Se sabe que en ellas habían trabajado los músicos más brillantes del llamado Siglo de Oro de la polifonía renacentista española, que sentaron las bases compositivas y estilísticas en el Nuevo Mundo. Entre ellos, dos de los más notables e

influyentes, estudiados en esta tesis como representantes y exponentes de la escuela andaluza; Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, compositor que gozó de un éxito póstumo formidable en las catedrales americanas. El análisis del repertorio, fundamentalmente de los Maitines del Oficio de Difuntos, nos permite avalar esta conclusión, ya que comparando el manuscrito de la Catedral de México MexCC 3 y el *Manuale Sacramentorum secundus usum ecclesia Mexicanae*, que han servido de referencia como fuentes mexicanas, se observa que hay una concordancia de estructuras, obras y repertorios de las liturgias mexicanas con la liturgia «castellana», entendida ésta como la que se realizaba en las catedrales de Sevilla y Toledo, que seguían a su vez la Liturgia Romana Tridentina.

Otro de los ámbitos de estudio de esta tesis que ha permitido observar cómo el modelo musical español llegó y se estableció en el Nuevo Mundo ha sido la música de las misiones colonizadoras y la importante labor doctrinal que tuvo la música. La evangelización fue un pilar básico de la colonización americana, los misioneros llegaban hasta los más apartados lugares con bastante rapidez y con ellos la música española. Ligada íntimamente a esta tarea doctrinal surgió la educación musical en estos territorios, otra de las importantes vías de llegada e implantación de la música europea en Nueva España. Se puede concluir que cualquiera de las maneras de enseñanza musical analizadas en esta tesis (centros educativos, capillas musicales y la «Escoleta Pública»), tuvieron sus orígenes, tanto de método como de repertorio, en Europa.

Respecto a los centros educativos de nueva España se observa que hubo una transferencia de modelos institucionales hispanos, en concreto de centros de enseñanza franciscanos. Esto puede comprobarse en la estructura y organización de los dos grandes centros de enseñanza implantados en México, ambos creados por frailes de la orden franciscana. Por un lado el Colegio de San José de los Naturales, fundado por Fray Pedro de Gante en 1523-1524, y el Imperial Colegio de Indios de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, constituido por Bernardino de Sahagún en 1536, que estuvo vigente hasta 1590.

En cuanto al ámbito catedralicio, se exportó todo el entramado musical de la península, con toda la compleja organización de las capillas musicales. La creación de una institución docente en el seno de la Catedral de México para educar musicalmente a

los jóvenes, fue otro más de los elementos que se tomaron de la organización de las catedrales españolas y se exportaron al Nuevo Mundo. Este foco de educación musical tomó su modelo de instituciones religiosas peninsulares, en concreto la Catedral de México siguió el modelo sevillano, ya que desde su fundación en 1528 la Catedral de México fue sufragánea de la Catedral de Sevilla de la que se independizó en 1547. Como ya se ha indicado, la catedral sevillana fue un centro neurálgico de la religión católica del que se copiaron muchos aspectos; organizativos, educativos, litúrgicos, repertorios musicales, etc. En 1595 se constituyó en Madrid El Colegio de Cantorcicos de Felipe II, unificándose y centralizándose en esta institución lo que había sido la educación de los niños cantores de la Capilla Real desde 1556, año en que Felipe subió al trono de España y de las Indias. Este modelo español también fue el modelo que se exportó a las capillas musicales de los virreinos, en concreto a la capilla catedralicia de México.

En México la enseñanza musical pública tuvo un importante paralelismo con lo que sucedió en Europa, en Italia concretamente. Italia fue el referente de la primera educación musical pública en México, teniendo a los conservatorios italianos como modelo, estos tuvieron su origen entre los siglos XV y XVI, estrechamente ligados a la vida de los conventos y monasterios, como fue el caso de el de la *Pietà dei Turchini*, de *Sant Onofrio*, o los ya citados en esta investigación el de *Santa Maria di Loreto*, y el conservatorio *Poveri di Gesù Cristo*. Estos conservatorios fueron la esencia de lo que surgió en México como «Escoleta Pública» y que posteriormente en el siglo XIX, cerca de 1830, José Elízaga ya bautizó con el nombre de conservatorio.

La música del primer siglo de la colonia de la Nueva España no puede separarse de la música española. No es un modelo que se copia, sino más bien que la música de Nueva España fue una prolongación de la música de que gozaron los monarcas españoles de la Casa de Austria, Carlos V y Felipe II, durante el siglo XVI, al que se conoció como «la centuria de España».

En la época virreinal la festividad de los difuntos era una de las más importantes en México. La idea de la muerte siempre ha sido un rasgo destacado de las antiguas civilizaciones mesoamericanas, y este culto a la muerte se acentuó con la llegada de los españoles a América, quienes instrumentalizaron en su beneficio la muerte y la

convirtieron en un verdadero espectáculo sonoro y visual, tal y como lo acreditaron tanto los sermones panegíricos, catafalcos y túmulos funerarios. Se utilizó la muerte de manera política, como instrumento de poder para dejar de manifiesto una vez más al pueblo la fastuosidad de la Monarquía. Y con ella todo lo que la rodeaba, en nuestro caso la música que ha sido objeto de estudio de esta tesis. El repertorio que se ha analizado así lo indica. Cómo se interpretaron unos cantos y no otros, qué partes se cantaron de manera polifónica y porqué, de qué manera se dispuso la música a lo largo de las exequias, de cómo y quiénes la interpretaron. Todo formaba parte de un espectáculo perfectamente pensado para transmitir un mensaje de poder terrenal y del más allá. Sin embargo, en cuanto a la música que rodeó estas ceremonias se sabe poco en comparación con otros aspectos de las exequias que están muy bien documentados. Ésta ha sido una de las cuestiones que ha hecho de esta investigación algo novedoso, el entrar a analizar qué sonaba durante esas exequias y qué significado tenía.

La principal dificultad de esta tesis a la hora de estudiar el repertorio musical del Oficio de Difuntos y de la celebración de las exequias en todo su conjunto, ha sido por un lado lo citado anteriormente, la falta de crónicas donde se especificase qué música se interpretó en estos rituales y de qué forma. En nuestro caso la única crónica que narre la música que se interpretó en las exequias mexicanas de Carlos V de 1559 es el trabajo de Francisco Cervantes de Salazar *Túmulo Imperial*, que ha sido la obra fundamental para el estudio del repertorio de estas ceremonias. Por otro lado, está el hecho de que hasta la segunda mitad del siglo XVI la estructura de la liturgia de difuntos no quedó definitivamente fijada con el Concilio de Trento. Con anterioridad a esta fecha, existieron diferentes variantes locales, este hecho, esta variedad de textos, tradiciones, liturgias locales y distintos usos litúrgico-musicales hace que sea de gran dificultad el poder establecer una pauta común para el Oficio de Difuntos y para la música que se interpretaba en él. En las exequias de Carlos V en 1559, un año antes incluso de que se promulgara el Breviario y Misal Plenario de Pío V de 1570, la ceremonia que se llevó a cabo presenta rasgos tanto de la Liturgia Romana, ya en visos de ser unificadora, pero también presenta muchas características de ritos hispanos.

Por todo ello, el hecho de analizar esta música, no como contenido exclusivamente musical, sino dotarla de un significado más allá de lo meramente analítico-musical, entraña una verdadera dificultad, siendo muy complicado saber qué

era habitual, qué una extrañeza, qué tenía un sentido propio y qué era una exportación del Viejo Mundo a la Nueva España. Se puede llegar a la conclusión, tras analizar estas variantes, de que en cualquier caso, la música, su interpretación y el escenario en el que se llevó a cabo estuvo cuidadosamente elegido y con unas intenciones muy claras, dentro de todo el entramado que era la muerte en el siglo XVI, como se ha ido rastreando a lo largo de esta investigación.

La música, el repertorio y la manera de interpretarlo no cabe duda que fue un instrumento más para dar mayor énfasis al ritual de la muerte, una manera de llegar a los espectadores de este ritual de poder, de llegar a sus sentimientos más íntimos, de hacerles llegar un mensaje. Toda la música utilizada en las exequias de Carlos V en México era música que tenía texto, pero como estaba en latín era opaco para cualquiera que escuchase excepto para un pequeño segmento de los oyentes, con lo cual aquí se llega a otra conclusión, y es que el poder ejercido a través de la música en las ceremonias tuvo que haber superado sus limitaciones textuales.

La muerte del Emperador debía ser un modelo y estar conectada con su imagen; su música, la ceremonia y la liturgia tuvo que proyectar las creencias más ortodoxas de la Iglesia, y el canto gregoriano fue la base del repertorio. Las obras polifónicas seleccionadas para estos rituales mortuorios estaban compuestas en un estilo muy conservador, quizás intencionadamente arcaico que presentan melodías litúrgicas preexistentes como el aspecto más importante de cada pieza, como se ha visto que ocurre en las obras utilizadas durante las exequias mexicanas de Carlos V. Los responsorios *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, *Libera me*, *Domine* de Juan de Anchieta o la lección de Maitines *Parce mihi Domine* de Cristóbal de Morales, son ejemplos de obras en las que se puede establecer una relación entre la sobriedad de esta música y la sobriedad que se quería transmitir sobre la imagen del Monarca; la música como representación del poder y la fe.

Se pueden sacar varias conclusiones de lo que se ha expuesto a través del estudio realizado de los diferentes géneros musicales polifónicos; salmos, responsorios, antifonas y lecciones, que se interpretaron en las exequias mexicanas de Carlos V, que aparecen descritos en el *Túmulo Imperial*. Se ha constatado que hay muchos problemas al describir la historiografía de la música sobre el periodo colonial temprano, así como

el hecho de comparar la música española con otras áreas de Europa. Por otro lado, se observa que la liturgia de la iglesia en México, aunque reunida en fuentes dispares como se ve claramente en el *Manuale sacramentorum*, era una versión cohesionada de los servicios católicos de occidente y concretamente de liturgias españolas como las que se practicaban en los principales centros, entre ellos Sevilla y/o Toledo. En este sentido, la liturgia compilada en la ciudad de México demuestra un número de decisiones conscientes, seguramente de índole práctica, que llevaron a cambiar lo que había sido práctica común en España.

Otra conclusión a la que se llega es que las obras compuestas en México muestran que los compositores conocían las tradiciones españolas, aunque no estuviesen rígidamente atados a lo que se hacía en la Península Ibérica. Por último, que algunas obras escritas por españoles fueron revisadas por compositores mexicanos, y modificadas según sus gustos locales. El estudio del salmo *Venite exultemus* de Cristóbal de Morales localizado en MexCC 3, o también como sucede con el responsorio *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, revelan la compleja relación entre las obras compuestas en México y aquella traídas de España. Tales ejemplos demuestran que la música de Nueva España en el siglo XVI no fue una «simple» continuación de las tradiciones llegadas de la península.

La utilización de la música de Cristóbal de Morales, que es el único autor citado en el *Túmulo Imperial* en las ceremonias de 1559 en la ciudad de México, es importante por diversas razones. Hacia 1545, se le reconocía como el compositor más brillante de España debido a sus Misas publicadas durante su estancia en Roma. Sus obras para la liturgia de difuntos se difundieron rápidamente y sirvieron como modelos de estos géneros incluso hasta el siglo XVIII. La obra de Morales era un elemento básico de las exequias que se celebraban para honrar a los miembros reales o a los dignatarios eclesiásticos, tanto en las catedrales a lo largo de toda España como en la Capilla Real, para funerales y ceremonias fúnebres en El Escorial, hasta mitad del siglo XVII, y quizás después. Esto hace reflexionar sobre el hecho de que las exequias de Carlos V fueron un claro ejemplo de esta amalgama de gustos españoles y coloniales. Lo que sonó durante las celebraciones explica cómo era esa sociedad en cierto modo, cuales sus gustos y su interpretación del poder del Monarca y cómo transportar eso a la música. Todo lo anterior hace ver que el empleo de estas obras en las ceremonias de 1559 en

México indica que la jerarquía de la Catedral pretendía que estos servicios fueran tan magníficos como lo eran en España. Se tiene una muestra a través de la obra de un compositor, Cristóbal de Morales, de cómo ésta servía de herramienta, de instrumento para medir el poder y la magnificencia de los ceremoniales funerarios.

El panorama que emerge del repertorio musical de las exequias celebradas en México en 1559 es muy ecléctico. Las obras de Cristóbal de Morales son una parte fundamental, como cabía esperar. Uno de los aspectos que más sorprende es la presencia de la música de Juan Vázquez, aunque su antífona *Ne quando rapiat* no puede documentarse, el hecho de que no se conozca ninguna otra versión polifónica de estas antífonas y de que su *Agenda Defunctorum* circulara por México colonial apoya la hipótesis de que su obra se interpretó en las exequias de Carlos V. Finalmente el empleo del salmo *Domine ne in furore* de Lázaro del Álamo es uno de los aspectos más importantes de esta liturgia. El hecho de que el maestro de capilla de la Catedral de la ciudad de México se haya agregado a este despliegue sonoro provisto por su gran antecesor Cristóbal de Morales, revela que la música de México fue un participante activo de la transición internacional de la mitad del siglo XVI.

Un elemento clave en la identidad de Carlos V, fue ser un defensor de la verdadera fe católica, un soldado luchando contra el luteranismo y otras herejías. Un caballero, el máximo representante de una institución tan recta como la antigua orden de caballería, fundada en 1430 por el duque de Borgoña, la Orden del Toisón de Oro, de la que Carlos V fue gran Maestre desde 1506 hasta 1555. Es muy interesante el uso que se hizo en las exequias mexicanas de algunos elementos que eran distintivos de las celebraciones de la Orden del Toisón. Lo primero que llama la atención es la fecha elegida en México para celebrar las exequias del Emperador, el 30 de noviembre de 1559, día de la festividad de San Andrés patrón de la Orden, justo el día en el que producían los «Capítulos» (encuentros) de la Orden del Toisón.

En cuanto a aspectos de la liturgia tomados de los Capítulos de la Orden y que se copiaron en las exequias mexicanas tenemos la estructura de la Vigilia. Por un lado, en las exequias de México se interpretó un solo nocturno al igual que en los Capítulos de la Orden, y no los tres habituales del Oficio de Maitines como aparecía reflejado en las *Leges et constituciones* que debía hacerse en los ritos funerarios de reyes, princesas e

infantes. Por otro lado, también se copió en la ceremonia del día después de la Vigilia el interpretar únicamente una Misa de *Requiem* y no las tres Misas Pontificales (Misa del Espíritu Santo, Misa de la Virgen María, y Misa de Difuntos) que se establecían en las exequias de reyes tanto en *La Orden*, como en las *Leges et constituciones*.

Respecto a la música, también hubo elementos que se copiaron de los rituales de la Orden del Toisón de Oro e hicieron de las exequias mexicanas una celebración muy particular. Uno de ellos fue la interpretación del salmo *De profundis* que se cantaba en la conclusión de la procesión de ofrendas, acto central dentro de los rituales del Toisón, cuando los caballeros procesionaban con las velas encendidas. Este salmo aparece para finalizar los Maitines de Difuntos en las exequias de Carlos V, según la crónica de Francisco de Salazar, algo totalmente inusual puesto que este salmo forma parte del Oficio de Vísperas, no de Maitines. También se utilizó el responsorio final *Ne recorderis*, que se interpretaba el día 1 de diciembre tras la Misa para finalizar el Capítulo de la Orden, este mismo responsorio *Ne recorderis* de Francisco de la Torre se utilizó para acabar las celebraciones de las exequias de Carlos V en México el 1 de diciembre de 1559. Se celebró y festejó al Emperador como un caballero en la hora de su muerte y eso se quiso mostrar a esa sociedad lejana donde esa Orden era algo ignoto, pero a través de los rituales y de la música se les enseñaba y se les mostraba.

Cuando México honró a su Emperador, sus ciudadanos no sólo escucharon el sonido del Imperio, sino también la voz de la nueva nación colonial de México. Fue una gran mezcolanza de repertorios, rituales y ceremoniales, extraídos de distintas etiquetas y tradiciones. La mezcla de prácticas internacionales tan amplias, y a la vez agregando compositores mexicanos, convirtió al México colonial en una parte fascinante de la gran tradición musical hispánica del siglo XVI.

A través de la música utilizada y sus usos, en estos ritos funerarios, se comprende un poco más la sociedad novohispana de esa época. Se ve la relación de poder que se establecía a través de estos rituales y su relación con la música seleccionada para ellos. Con todo lo que eso implica, el cómo podía ejercer el sonido influencia en los oyentes, predisponerlos a que el mensaje de la liturgia fuese más efectivo, más poderoso, más convincente, ya que la fiesta musical, y la muerte entendida como tal, es más que un ritual donde la comunidad reaseguraba su identidad

mediante la celebración de valores compartidos, la fiesta acompañada con música es un proceso estrechamente vinculado a la construcción de la realidad social misma. La música hecha, transformada en poder; el poder sonoro.

FUENTES DOCUMENTALES

FUENTES MANUSCRITAS

MANUSCRITO DE TARAZONA, TARAzc 2/3

ACMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fols. 153-156 (APÉNDICE 1, D7), asientos (14-22).

ACMM Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, registro MEX 79000126, Libro 02, fols. 016v-017, Biblioteca Turriana de la Catedral de México. <http://musicat.unam.mx> [consulta noviembre 2016].

Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Actas del Cabildo, vol. II. fol. 60 r-v, 11-X-1591.

BARBIERI, Francisco A. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890.

FUENTES IMPRESAS

BATIFFOL, Pierre. *History of the Roman Breviary*. London, New York, Bombay: Longmans, Green, and Co., 1898.

BOSCH DE CENTELLAS Y CARDONA, Baltasar. *Práctica de visitar a enfermos y ayudar á bien morir*. Madrid: Julián Viana Razola, 1832.

CABRERA DE CÓRDOVA, Lvis. *Filipe Segvndo, Rey de España*. Madrid, 1619.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis. *Filipe Segundo, Rey de España*. Madrid: Imprenta Estereotipia y Galva de Aribau y cía., 1876.

COCK, Henrique. *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, á Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid: Imprenta Estereotipia y Galva de Aribau y cía., 1876.

COLLADO Francisco Jerónimo. *Descripción del túmulo y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe Segundo* por el Licenciado Francisco Jerónimo Collado. Sevilla: Impresión de D. José María Geofrin, 1869.

CONGREGATIO SACRORUM RITUUM, *Memorial de la Sagrada Congregación de Ritos*. Sevilla: Pedro de Ardanda Quitanilla y Mendoza, impresor, 1670.

Chistophori Moralis Hyspalensis Missarum Liber Secundus. Romae: Impresum per Valerium Doriucm et Ludovicum Frates. Anno salutis 1554.

DE ALMELA, Juan Alonso. *Las reales exequias y doloroso sentimiento que la ciudad de Murcia hizo en la muerte del muy catholico rey Philippe de Austria, II*. Valencia: impresor Diego de la Torre, 1600.

DE ARROYAL, Don León. *Versión Castellana del Oficio de los Difuntos, con otras preces, y oraciones de la Iglesia, según el breviario y el Ritual Romano*. Madrid: Joaquín Ibarra, impresor, 1783.

De divinis catholicae ecclesiae officiis ac ministerii. Roma: Impresor Georgium Ferrarium, 1591.

DE LOS REYES, Fray Juan. *Ordinario y ceremonial de la Missa y Oficio Divino. Segun el orden de la Santa Iglesia Romana, sus Rubricas, y Rito del Missal, Breviario, Ritual Romano y las costumbres loables de la Orden de nuestro Padre San Geronymo.* Madrid: Antonio Marín, 1752.

DE MEDRANO, Alonso. *Instrvction y arte para con facilidad rezar el oficio diurno conforme a las reglas y orden del Breuiario.* México: Pedro Balli, 1579.

DE PALAFOX Y MENDOZA, D. Juan. *Manual para precisa, pronta y fácil administración de los Santos Sacramentos.* Puebla: Atenógenes Castellero, 1847.

DE RIBERA FLÓREZ, Doctor Dionysio. *Relación historiada de las exequias del rey don Phelippe 2º, hechas por la Inquisición de la Nueva España. 4º. México, 1600 = Relacion historiada de las exequias funerales... hechas por el Tribvnal del Sancto Officio de la Inquisicion desta Nueva España y sus prouincias, y yslas Philippinas.* México: editor Pedro Balli, 1600.

DE SIGÜENZA, Fray José. *Historia de la orden de San Jerónimo.* Madrid: Bailly-Bailliére é hijos (eds.), 1907.

FALISE, Abate. *Diccionario de los decretos auténticos de la Sagrada Congregación de Ritos.* Sevilla: Imprenta y librería de D. Antonio Izquierdo, 1867.

GACHARD, Louis-Prosper, et al. *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste: lettres inédites.* Bruexelles: Impr. M. Hayez, 1854.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín García. *Obras*, tomo VI. México: impresor V. Agüeros, 1896.

Guía del sacerdote para asistir a los moribundos, y ejercer otros actos de su ministerio. Barcelona: Imprenta de los Herederos del la V. Pla, 1861.

HITTORPIVM, Melchior. *De Divinis catholicae Ecclesiae officiis et mysteriis, varii vetvstorum aliquot ecclesiae partum ac scriptorium ecclesiasticorum libri*. Paris, 1624.

LALLEMANT, Jaques Phillippe. *Los salmos de David y cánticos sagrados*. Madrid: impresor Benito Cano, 1786.

LEIBNITII MANTISSA, Godefridi Gvilielmi. *Codex juris gentium diplomatici*. Hannover: Impresor Sumptibus Gotfridi Freytagii, 1700.

Liber tertius sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, ex optimis quibusq[ue] huius aetatis musicis selectaru[m]. Belgium: Antuerpiae apvd, Tilemannum Susato, 1547.

LORENZO, Dr. Joaquín. *Oficio de la Semana Santa*. Barcelona: Miguel y Tomás Gaspar, 1821.

MABILLON, Johanne. *Annales Ordinis S. Benedicti tomus sextus*. Lucae: Leonardi Venturini, 1745.

MABILLON, Juan. *Tratado de los estudios monásticos: dividido en tres partes*. Madrid: Blas Román, Impresor de la Real Academia de Derecho Español y Público, 1779.

Manuale sacramentorum secundum vsum ecclesie mexicane. México: Johannis Pauli Impressoris, 1560.

MIGNET, François-Auguste. *Charles-Quint: son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste*. Paris: Paulin, LHeureux et cie, 1854.

MITJANA, Rafael. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala. Ahora de nuevo publicadas, acompañadas de notas y comentarios*. Uppsala: Akademiska Bokforlaget, 1909.

_____: *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1918.

_____: “Nuevas noticias referentes a la vida y a las obras de Cristóbal de Morales”. En: *Música Sacro-Hispana*, vol. XII (1919), pp. 15-17.

PARSONS, Reuben. *Some Lies and Errors of History*. Boston: impr. Notre Dame. Office of the “Ave Maria”, 1893.

ROBERTSON, William. *The History of the Reign of the Emperor Charles V*, 3 vols. London: impr. W. and W. Strahan, 1769.

RODRÍGUEZ CAMPOMANES, D. Pedro. *Tratado de la Regalía de España*. París: librería Hispano-Americana, 1830.

Semanario pintoresco español, tomo IV, Madrid, 1842, pp. 177-179.

TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo*. Gerona: Librería D.N. Grases, 1853

VAN DER STRAETEN, Edmond. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Bruxelles: G.A. Van Trig éditeur-librairie, 1872.

VÁZQUEZ JUAN, *Agenda Defunctorum*. Sevilla: Martín Montesdoca, 1556.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. "The Religious Medium". En: *Religion and media*. Hent de Vries, Samuel Weber (eds.). Standford, California: Standford University Press, 2001, pp. 531-554.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes. "Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII". En: *Anuario Musical* (1969), nº 24, pp. 205-225.

ALADAZÁBAL, José. *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.

_____: *Ordenación general del misal romano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005.

_____: *Canto y música*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005.

_____: *Orar los salmos en cristiano*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica 1990.

ALCALDE, Antonio. *Canto y música litúrgica reflexiones, críticas y sugerencias*. Madrid: San Pablo, 1995.

ALLO MANERO, María Adelaida. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis Doctoral. Alfonso Rodríguez y Gutiérrez Ceballos, (dirs.). Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1992.

ALLO MANERO, María Adelaida. “La mitología en las exequias de la Casa de Austria”. En: *De Arte*, nº 2 (2002), pp. 145-164.

_____: “Las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión”. En: *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato, Bernardo García (eds.). Castilla León: Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.

_____: “La Emblemática en las exequias reales de la casa de Austria”. En: *Actas de I simposio internacional de emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 11-26.

_____: “Exequias del emperador Carlos V en la Monarquía Hispana”. En: *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*. María José Redondo Cantera, Miguel Ángel Zalama (eds.). Valladolid: Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, 2000, pp. 14-28.

_____: “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos”. En: *Anuario del Departamento de historia y Teoría del Arte* vol. 1 (1989), pp. 121-137.

ALTAMIRA, Ramiro. *Análisis de la recopilación de las leyes Indianas de 1680*. Buenos Aires: Instituto de Historia de Derecho Argentino, 1941.

ALTISENT, Miguel. *El canto gregoriano, un modelo de música religiosa*. Barcelona-Conservatorio Superior de Música de Barcelona: Camps Calmet, 1973.

ÁLVAREZ MOCTEZUMA, Israel. *Para Servir a Dios y al Rey: La Música Novohispana en el Siglo XVI*. México: Castillo, 2007.

ANDERSEN, Elizabeth, LÄHNEMANN, Henrike, SIMON, Anne (eds.). *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages*. Leiden-Boston: Brill, 2014.

ANDERSON, Jaynie. "Le roi ne meurt jamais: Charles V's Obsequies in Italy". En: *Studia Albornotiana*, vol. 36 (1979), pp. 379-397.

ANDRÉS, Alfonso. "Libros de canto de la Capilla de Felipe II". En: *Música Sacro-Hispana*, vol. 10 (1917), pp. 94-95, 109-111, 123-126, 154-157, 189-190.

ANDRIEU, Michel. *Les ordines romani du haut moyen âge I. Les manuscrits*. Louvain: Spicilegium Sacrum Lovaniens, 1931.

ANGLÉS, Higinio. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos I. Polifonía religiosa*. Barcelona: CSIC, 1941.

_____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. I. Barcelona: 1946.

_____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. II. Barcelona: CSIC, 1951.

_____: *La Música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona: CSIC, 1944.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus (Roma, 1544)*. Roma: CSIC, 1952.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXV*. Roma: CSIC, 1953.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544). Primera Parte*. Roma: CSIC, 1954.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IV. XVI Magnificat (Venecia, 1545).* Roma: CSIC, 1956.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen V. Motetes XXVI-L.* Roma: CSIC, 1959.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VI. Missarum Liber Secundus (Roma, 1544). Segunda parte.* Roma: CSIC, 1962.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VII. Misas XVII-XXI.* Roma: CSIC, 1964.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen VIII. Motetes. LI-LXXV.* Roma: CSIC, 1971.

_____: *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen I. Missarum Liber Primus.* Roma: CSIC, 1965.

_____: *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen II. Motetes I-XXXI.* Roma: CSIC, 1967.

_____: *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus.* Roma: CSIC, 1967.

_____: *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia. Volumen IV. Motetes XXIII-XLVI.* Roma: CSIC, 1968.

_____: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco, de Juan Vázquez (Sevilla, 1560).* Barcelona: CSIC, 1946.

ARETZ, Isabel. “La música ibérica en América”. En: *Anuario Musical*, vol. 39 (1984), pp. 117-131.

ARRANZ LARA, Nuria. *Instituciones de derecho indiano en la Nueva España*. Quintana Roo, México: Norte Sur, 2000.

AUGÉ, Matías. *Liturgia: historia, celebración, teología, espiritualidad*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1997.

AYARRA JARNE, José Enrique. “Cartas de Tomás Luis de Victoria al cabildo sevillano”. En: *Revista de Musicología*, VI (1983), nº 1-2, pp. 143-148.

AYUSO DE VICENTE, María Victoria, GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, SOLANO SANTOS, Sagrario. “Crónica”. En: *Diccionario Akal de términos literarios*, vol. 19. Madrid: AKAL, 1990, pp. 86-87.

BAILEY, Terence. *The Processions of Sacrum and the Western Church*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1971.

BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan. “Yuste, o el ocaso de un Monarca hacia la muerte”. En: *Murgetana*, (2000), nº 103, pp. 101-107.

BARRIOS, Feliciano (coord.). *El gobierno de un mundo: Virreinos y audiencias en la América Hispana*. Cuenca: UCLM, 2001.

BARWICK, Steven. “Puebla's Requiem Choirbook”. En: *Essays on Music in honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*. Harvard: Harvard University, 1957, pp. 47-56.

BASURKO, Xabier. *El canto cristiano en la tradición primitiva*. Vitoria: Facultad de Teología de Vitoria, 1991.

BAUDOT, George. *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II, Siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

BELLAVISTA, Joan, et al. “El Missal Romà per Decret del Concili de Trento”. En: *Revista catalana de teologia*, vol. 33 (2008), nº 1, p. 231-251.

BERNADÓ, Màrius. “Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión”. En: *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Lleida: Universitat de Lleida, 2002, pp. 253-270.

BLOXAM, Mary Jennifer. *A Survey of Late Medieval Service Books from the Low Countries: Implications for Sacred Polyphony 1460-1520*. Yale University: Yale University Press, 1998.

BOMBI, Andrea, CARRERAS, Juan José, MARÍN, Miguel Á. (eds.). *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia: Universitat de Valencia, 2011.

BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: AKAL, 1990.

BORGERDING, Todd Michael. *The motet and Spanish religiosity, ca. 1550-1610*. Michigan: University of Michigan, 1997.

BORGERDING, Todd M., STEIN, Louise. K. “Spain i: 1530-1600”. En: *European Music, 1520-1640*. James Harr (ed.). Woodbridge: Boydell Press, 2006, pp. 422-454.

BOUZA, Fernando. “Cortes festejantes: Fiesta y ocio en el cursus honorum cortesano”. En: *Manuscripts: revista d'història moderna*, (1995), nº 13, pp. 185-206.

_____: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. Barcelona: Temas de hoy, 1996.

_____: *Los Austrias mayores: imperio y monarquía de Carlos I y Felipe II*. Barcelona: Temas de hoy, 1996.

_____: “Felipe II: el ocaso del reinado. Madurez, crisis y juicio del Gobierno de la Monarquía en la década de 1590”. En: *Studia Historica. Historia Moderna*, (1997), nº17, pp. 5-10.

_____: *Vivir el Siglo de Oro: poder, cultura e historia en la época moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

_____: “La imagen del poder”. En: *La aventura de la historia*, (2004), nº 6, pp. 70-74.

_____: “Realeza, aristocracia y mecenazgo (del ejercicio del poder modo calamo)”. En: *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*. Aurora Egido Martínez, José Enrique (coords.). Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses. Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 69-88.

_____: *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.

BRANDING, David A. “La monarquía católica”. En: *Inventando la nación: Iberoamérica S.XIX*. Antonio Annino von Dusek, François-Xavier Guerra (coords.). México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 15-46.

BROWN, Andrew. *Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c. 1300–1520*. New York: Cambridge University Press, 2011.

BURGOA, Ignacio. *La reformabilidad de la Constitución mexicana de 1917*. México: UNAM, 2007.

CALLEWAERT, Camillus. *Sacris Erudiri: Fragmenta liturgica collecta a monachis Sancii Petri de Aldenburgo in Steenbrugge ne pereant*. Steebrugge: Sacris Erudi, 1940

CAÑEQUE, Alejandro. “Cultura vicerregia y Estado colonial: una aproximación crítica al estudio de la historia política de la Nueva España”. En: *Historia mexicana*, vol. 51 (2001), nº 1, pp. 5-57.

_____: *The Kings Living Image. The culture and politics of viceregal power in colonial Mexico*. New York: Routledge, 2004.

_____: “De sillas y almohadones o de la naturaleza ritual del poder en la Nueva España de los siglos XVI y XVII”. En: *Revista de Indias*, vol. 64 (2004), nº 232, pp. 609-634.

_____: “De parientes, criados y gracias.: Cultura del don y poder en el México colonial (siglos XVI-XVII)”. En: *Histórica*, vol. 29 (2005), nº 1, pp. 3-42.

CÁRDENAS GUTIÉRREZ, Salvador. “Las insignias del rey: disciplina y ritual público en la ciudad de México (siglos XVI-XVIII)”. En: *Anuario de Historia de América Latina*, (2002), nº 39, pp. 194-216.

_____: “A Rey muerto, rey puesto. Imágenes del derecho y del Estado en las exequias reales en Nueva España (1558-1700)”. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo (eds.). México: El Colegio de Michoacán AC, 2002, pp. 167-181.

CARREDANO, Consuelo. “Editores e impresores. VII. México”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 624-26.

CARRERAS, Juan José, GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (coords.). *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.

CARRERAS, Juan José. “Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II”. En: *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de la corte en la Europa moderna*. Juan José Carreras, Bernardo J. García García (eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 195-207.

_____: “La capilla en la corte. Perfil musical y contexto historiográfico de una institución”. En: *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de la corte en la Europa moderna*. Juan José Carreras, Bernardo J. García García (eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 23-43.

CASJEN CRAMER, Eugene. *Tomas Luis de Victoria: A Guide to Research*. New York and London: Routledge, Garland Publishing, 1998.

CASTELLANO, Jesús. *Liturgia y vida espiritual. Teología, celebración, experiencia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.

CATTIN, Giulio. *La monodia nel Medioevo*. Roma: EDT, 1991.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México en 1554 y Tímulo Imperial*. México: Porrúa, 1991.

CHALMETA, Pedro, CHECA, Fernando (eds.). *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995.

CHECA CREMADES, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987.

_____: *Felipe II, Mecenas de las artes*. San Sebastián: Nerea, 1997.

CHIVA BELTRÁN, Juan. *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 2012.

CLARO, Samuel. “La música virreinal en el nuevo mundo”. En: *Revista Musical Chilena*, vol. 24 (1970), nº 1, pp. 7-31.

COLOMBÁS, García M., ARANGUREN, Iñaki. *La Regla de San Benito*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

CONFERENCIA DEL EPISCOPADO MEXICANO. *Ritual de exequias*. México: A.C, 1991.

CORETH, Anna. *Pietas Austriaca*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004.

CORTÉS, E., TUÑÍ, J., RAURELL, F. (redactores). *La Biblia día a día: comentario exegético a las lecturas de la Liturgia de las Horas*. Madrid: Cristiandad, 1981.

CUESTA HERNÁNDEZ, Luis. “México insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España”. En: *Via Spiritus*, nº 15 (2008), pp. 111-136.

CUEVAS, Mariano. *Documentos inéditos del siglo XVI para la Historia de México*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, Porrúa, 1975.

CUMMINGS, Anthony M. “Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”. En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 34 (1981), nº 1, pp. 43-59.

DE CADENAS Y VICENT, Vicente. *Hacienda de Carlos V al fallecer en Yuste*. Madrid: Instituto Salazar y Castro (CSIC)-Hidalguía, 1985.

_____: *Diario del emperador Carlos V: itinerarios, permanencias, despacho, sucesos y efemérides relevantes de su vida*. Madrid: Hidalguía, 1992.

DE LA CONCHA, Víctor, JOVER ZAMORA, José María. *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

DE LA FUENTE CHARFOLÉ, José Luis. “La intervención musical en las exequias reales de la catedral de Cuenca (1598-1621)”. En: *Hispania Sacra*, vol. 65 (2013), nº131, pp. 103-138.

DE LA GRANGE, Henry-Louis. *Viena, una historia musical*. Barcelona: Paidós, 2002.

DE LA MAZA, Francisco. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

_____: *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968.

DE LA TORRE, Antonio (ed.). *La casa de Isabel la Católica*. Madrid: Selecciones Gráficas, 1954.

DE LA TORRE VILLA, Ernesto. "Las exequias de Felipe II en Nueva España". En: *Historia y humanismo: estudios en honor del profesor Dr. D. Valentín Vázquez de Prada*. Jesús M^a Usunáriz (coord.), vol. 1 (2000), pp. 245-257.

DE MONTÚFAR, Alonso. *Ordenanzas para el coro de la catedral mexicana, 1570*. José Porrúa Turanzas (ed.). Madrid: Porrúa Turanzas, 1984.

DE REMESAL, Antonio. *Historia general de las Indias Occidentales, y particular de la gobernación de Chiapas y Guatemala*. México: Porrúa, 1988.

DE ROTTERDAM, Erasmo. *Coloquios familiares: edición de Alonso Ruiz de Virués (siglo XVI)*. Barcelona: Anthropos, 2005.

DE SAN ANTÓN, Domingo Francisco. *Annals of His Time: Don Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Quauhtlehuanitzin*. James Lockhard, Susan Schroeder, Doris Namala (eds. and translate). Stanford, California: Stanford University Press, 2006.

DE SOLANO, Francisco. *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)*. Madrid: CSIC, 1994.

_____: *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*. Madrid: CSIC, 1990.

DELGADO DE CANTÚ, Gloria. M. *Historia de México: El proceso de gestación de un pueblo 1*. México: Pearson, 2008.

Diccionario de autoridades (1726-1739). Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1979.

DÍEZ BORQUE, José María (coord.). *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 2003.

ECHEVARRIA, Miguel Ángel. *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*. Madrid: Silex, 1998.

EIRE, Carlos, M.N. *From Madrid to Purgatory The Art and Craft of Dying in Sixteenth Century Spain*. Cambridge: Cambridge Studies in Early Modern History University Press, 1995.

ELDERS, Willem. *Symbolic scores: Studies in the music of the Renaissance*. Netherlands: Brill, 1994.

ELIAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____: *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

ENCINAS, Diego. *Cedulario indiano, recopilado, Reproducción facsímil de la edición única de 1596*, vol. 2. Madrid: Cultura hispánica, 1946.

ENRÍQUEZ, Lucero. “Música y músicos en las actas de cabildo de la Catedral de México”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UAM, 2001, pp. 179-190.

ENRÍQUEZ, Lucero, COVARRUBIAS, Margarita (eds.). *Música, catedral y sociedad: I Coloquio Musicat*. vol. 1. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

ESPLUGA, Xavier, MIRÓ I VINAIXA, Mónica. *Vida religiosa en la antigua Roma*. Barcelona: UOC, 2003.

ESTEBAN, Juan Francisco. “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII, XVIII”. En: *Artígrama*, (2004), nº 19, pp. 39-94.

ESTEBAN LLORENTE, Juan Francisco, ALLO MANERO, María Adelaida. “El estudio de las exequias reales de la Monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”. En: *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (2004), nº 19, pp. 39-94.

ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. México: SepSetentas/Diana, 1980.

_____: *La música de México*. 10 vols. México: UNAM, 1984-1988.

_____: “Clásicos de Nueva España: ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México”. En: *Schola Cantorum. Revista Sacro-Musical*, (1945), nº 101, pp. 515-555.

FENLON, Iain, KNIGHTON, Tess. *Early music printing and publishing in the Iberian world*. Kasell: Edition Reichenberger, 2006.

FERER, Mary Tiffany. *Music and Ceremony at the Court of Charles V: The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion*. Woodbridge: Boydell Press, 2012.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Corpus documental de Carlos V, 1554-1558*, vol. 4. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Los Dominicos en el contexto de la primera evangelización de México, 1526-1550*, vol. 3. Salamanca: San Esteban, 1994.

_____: *Introducción a la liturgia. Conocer y celebrar*. Madrid-Salamanca: San Esteban-Edibesa, 2005.

FERRER, Eulalio. *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

FERRER TÉVAR, Celia. “Los Mendoza, titulares de Virreinos en América”. En: *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, (1989), nº 16, pp. 163-188.

FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Támesis Books, 1991.

_____: “Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”. En: *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 43-52.

_____: *Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 43-51.

_____: “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”. En: *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. E. Berenguer (coord.). En: Madrid, Fundación Caja Madrid, 2007, pp. 185-200.

_____: “Las entradas reales en tiempos de Felipe II: las relaciones hispano-italianas”. En: *Italia nos spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600. Politica, cultura e letteratura*. Giuseppe di Stefano, Elena Fasano Guarini, Alessandro Martinengo (eds.). Florencia: Olschki, 2008, pp. 179-199.

_____: “Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III”. En: *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*. M. Bietti (ed.). Florencia: Sillabe-Soprintendenza per I Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, 1999, pp. 28-33.

_____: *La práctica escénica cortesana: De la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Támesis, 1991.

FICHER, Miguel, FURMAN SCHLEIFER Martha, FURMAN, John M. (eds.). *Latin American classical composers: a biographical dictionary*. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press, 2002.

FIorentino, Giuseppe. “Canto llano, canto de órgano, y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional del Renacimiento”. En: *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amaya García Pérez, Paloma Otaola González (eds.). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014, pp. 147-160.

Fletcher, John, Roper, Alfonso Ph. D. *Historia general del cristianismo. Del siglo I al XXI*. Villadecavals (Barcelona): Clie, 2008.

Flores Rodrigo, Susana. “La música en las exequias reales de la ciudad de Barbastro en el siglo XVII”. En: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (eds.). Valencia: Universitat de Valencia, 2005, pp. 295-306.

Forney, Kristine.K. “The Netherlands: 1520-1640”. En: *European Music, 1520-1640*. James Harr (ed.). Woodbridge: Bodley Press, 2006, pp. 246-279.

Furst, Renata. *Ruth, Esdras, Nehemías y Esther*. Justo L. González (ed.). U.S.A: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

Gallego, Julián. “Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria”. En: *Goya: Revista de arte*, (1985), nº 187-188, pp. 120-125.

Galot, Jean. “La descente du Christ aux enfers”. En: *Novelle. Revue Théologique*, vol. 83 (1961), nº5, pp. 469-491.

García Icazbalceta, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga*, vol. I. México: Porrúa, 1947.

García Bernal, J. Jaime. “El recibimiento del Sello Real de Carlos IV en la Audiencia de Guatemala (1792): epítome y epígono de una tradición secular”. En: *Revista de Humanidades* (2014), nº 22, pp. 187-226.

GARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo. *En sonoros acentos: la capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio (1738-1801)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014.

GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel. *Historia religiosa del Occidente medieval (años 313-1464)*. Madrid: Akal, 2012.

GARCÍA Y GARCÍA, Antonio. “Religiosidad popular y derecho canónico”. En: *La religiosidad popular I. Antropología e historia*. Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó i Rey, Salvador Rodríguez Becerra (coords.). Barcelona: Anthropos, 2003, pp. 231-246.

GARCÍA HERNÁN, David. *Carlos V. Imperio y frustración*. Madrid: Paraninfo S.A, 2016.

GARRIDO ARANDA, Antonio. *Organización de la Iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias, siglo XVI*. Sevilla: CSIC, 1979

GEMBERO USTÁRROZ, María. “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”. En: *Músicas, sociedades y relaciones de poder en América Latina*. Gérard Borrás, (compilador). Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 2000, pp. 128-142.

_____: “Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas”. En: *Boletín Música de la Casa de las Américas*, (2002), nº 10, pp. 3-33.

_____: “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio”. En: *Music, printing and culture in Renaissance Iberia*. Ian Fenlon, Tess Knighton (eds.), Kassel-Barcelona: Reichenberger, 2006.

_____: “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXIV/1-2 (2001), pp. 11-38.

_____: “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala”. En: *Latin American Music Review*, vol. 26/2 (sept. 2005), pp. 273-317.

GEMBERO USTÁRROZ, María, ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.). *La música y el atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

GIBSON, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México: Siglo XXI, 1996.

GETZ, Christine Suzanne. *Music in the collective experience in sixteenth-century Milan*. England: Ashgate, 2005.

GÓMEZ-CENTURIÓN, Carlos (coord.). *Monarquía y Corte en la España Moderna*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2003.

GÓMEZ GALLEGO, Alonso (ed.). “Nequando rapiat”. En: *Agenda defunctorum* de Juan Vázquez. Badajoz: InDiCCEx, 2016, pp. 26-28.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed.). *Música para exequias en tiempos de Felipe IV*, vol. 70. Barcelona: Institución «Milà i Fontanals», CSIC-CSIC Press, 2004.

GRANDELA DEL RIO, Inés. “Hernando Franco (1532-1585): Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (trans), Tesoro de la Música Polifónica en México, IX”. En: *Revista musical chilena*, vol.53 (enero 1999), nº 191, pp.114-115.

GRIFFITHS, John, SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.). *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: ICCMU, 2004.

GRIMES, Ronald L. *Beginnings in ritual studies*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

GROUT, Donald J., PASLISCA, Claude V. *Historia de la música occidental, 1*. Madrid: Alianza, 2002.

GUERRA, François-Xavier. “Las mutaciones de la identidad en la América hispánica”. En: *Inventando la nación: Iberoamérica S.XIX*. Antonio Annino von Dusek, François-Xavier Guerra (coords.) México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 185-220.

GUERRERO, M^a Magdalena. *Organización social en el Virreinato de Nueva España: República de españoles y república de indios*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

GUERRERO CABANILLAS, Víctor. “Hernando Franco (1532-1585), músico polifónico renacentista”. En: *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, (2015), nº 23, p. 49-102.

HAGGH, Barbara. “The Archives of the Order of the Golden Fleece and Music”. En: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120 (1995), nº 1, p. 1-43.

HANKE, Lewis. *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la casa de Austria*. Tomo I. Lewis Hanke, Celso Rodríguez (eds.) Madrid: Atlas, 1976.

_____. *Guía de las fuentes en el Archivo General de Indias para el estudio de la administración virreinal española en México y en el Perú 1535-1700. Catálogo de la correspondencia y documentos de los virreyes del Perú en el Archivo general de Indias*. Weimar: Böhlau Verlag, 1977.

HENAO ALBARRACÍN, Ana María. “Ceremonias reales y representación del Rey: un acercamiento a las formas de legitimación y propaganda del poder regio en la sociedad colonial neogranadina. Cali S.XVIII”. En: *Revista Historia y Espacio*, (2011), nº 32, pp. 1-19.

HERNÁN RAMÍREZ, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. México: Iberoamericana Editorial, 2009.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ- BARBA, Mario. *La época dorada de América, pensamiento, política, mentalidades*. Madrid: Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.

HITCHCOCK, Richard. *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain. Identities and Influences*. London and New York: Roudledge, 2013.

HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Madrid: Akal, 2000.

HORTAL MUÑOZ José Eloy, LABRADOR ARROYO, Félix (eds.). *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Belgium: Leuven University Press, 2014.

IRISARRI, Cornelio. *Cuaresma y Pascua en las oraciones feriales*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2000.

JOHNSTON GORDON, Rona. “Between Bishop and Prince: Monasteries and Authority in Austria in the Late Sixteenth Century”. En: *Communities of devotion: religious orders and society in East Central Europe, 1450-1800*. Maria Crăciun, Elaine (eds.). Burlington (U.S.A): Ashgate Publishing, Ltd., 2011, pp. 153-171.

KAMEN, Henry. *Philip of Spain*. New Haven-London: Yale University Press, 1999.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid: AKAL, 2012.

KERTZER, David I. *Ritual, politics, and power*. New Haven-London: Yale University Press, 1988.

KNIGHTON, Tess. “The *a capella* heresy in Spain: an inquisition into the performance of the *cancionero* repertory”. En: *Early Music*, vol. 20 (1992), nº 4, pp. 560-581.

_____: *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragon, 1474-1516*. Tesis doctoral. Cambridge: University of Cambridge, 1983, pp. 79-100.

_____: “Cantores reales y catedrales durante la época de los Reyes Católicos”. En: *Revista de musicología*, vol. 16 (1993), nº1, pp. 87-91.

_____: “Rey Fernando, mayorazgo/de toda nuestra esperanza/ ¿tu favores a do están?: Carlos V y la llegada a España de la Capilla Musical flamenca”. En: *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. José Eloy Hortal, Félix Labrador (eds.). Belgium: Leuven University Press, 2014, pp. 205-227.

_____: “The Spanish Court of Ferdinand and Isabella”. En: *The Renaissance*. Man & Music Series. London: McMillan, 1989, pp. 341-360.

KNIGHTON, Tess, MORTE GARCÍA, Carmen. “Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: The triumph of a Christian King”. En: *Early Music History*, vol. 18 (1999), pp. 119-163.

KREITNER, Kenneth. *Music and civic ceremony in late fifteenth-century Barcelona*. Tesis doctoral. Durham: Duke University Press, 1990.

_____: “The Church Music of the Fifteenth-Century Spain”. En: *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. David Grawford (coord.), 2002, pp. 191-208.

KRECKMANN, Andrew Michael. *Pierre de Manchicourt (c. 1510-1564): His Life in Context of the 16th Century Hapsburg Empire, His Contributions to Choral Literature, and His Compositional Style as Reflected in Representative Works*. Texas: Texas Tech University, 2013.

KUNZLER, Michael. *La liturgia de la Iglesia (manuales de teología católica, tomo X)*. Valencia: Edicep Cb, 1999.

LABRADOR ARROYO, Félix. *La Casa Real portuguesa de Felipe II y Felipe III: la articulación del reino a través de la integración de las elites de poder (1580-1621)*. Tesis doctoral. José Martínez Millán (dir.). Madrid: Dpto. Historia Moderna, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de 2006.

LARA CÁRDENAS, Juan Manuel. *Hernando Franco (1532 - 1585). Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (transcripción), Tesoro de la Música Polifónica en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, 1997.

LATASA, Pilar. “La corte virreinal peruana: perspectivas de análisis (siglos XVI y XVII)”. En: *El gobierno de un mundo. Virreinos y Audiencias en la América Hispánica*. Madrid: Fundación Rafael del Pino, 2004, pp. 1001-1033.

LATASA VASALLO, Pilar. “La corte virreinal novohispana: el virrey y su casa, imágenes distantes del rey y su corte (s. XVII)”. En: *Actas do XII Congresso Internacional del AHILA*. Oporto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 115-130.

_____: “Transformaciones de una élite: el nuevo modelo de nobleza de letras en el Perú (1590-1621)”. En: *Élites urbanas en Hispanoamérica (De la conquista a la independencia)*. Luis Navarro García (coord.). Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-433.

LAVIANA CUETOS, María Luisa. *La América española, 1492-1898: de las Indias a nuestra América*. Barcelona: Temas de Hoy, 1996.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1980.

LEMMOM, Alfred E. “Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial México”. En: *Anuario Musical*, (1978), nº 33, pp. 131-139.

LEONARD, Irving A. *Romances of Chivalry in the Spanish Indies: with some registros of shipments of books to the Spanish Colonies*. California: University of California Publications in Modern Philology, 1933, pp. 217-372.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Bernardino de Sahagún: pionero de la antropología*. México: UNAM, 1999.

LLEWELLYN, Nigel. *Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500-c. 1800*. London: Reaktion books, 2013.

LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. III: Motetes I-XXII. Barcelona: CSIC, 1978.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. IV: *Missarum Liber Primus*. Barcelona: CSIC, 1982.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. V: *Missarum Liber Secundus*. Barcelona: CSIC, 1986.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. VI: Motetes XXIII-XLV. Barcelona: CSIC, 1987.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. VII: *Missarum Liber Tertius*. Barcelona: CSIC, 1991.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. VIII: *Missarum Liber Quartus*. Barcelona: CSIC, 1996.

_____: *Opera Omnia de Francisco Guerrero*, vol. IX: *Missarum Liber Quintus*. Barcelona: CSIC, 1997.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. X: *Magnificat per Omnes Tonos*. Barcelona: CSIC, 1999.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XI: *Salmos de Vísperas Pasionarios*. Barcelona: CSIC, 2001.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XII: *Himnos de Vísperas*. Barcelona: CSIC, 2002.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XIII: *Motetes del Santoral*. Barcelona: CSIC, 2003.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. XIV: *Motetes de Tempore et alia* (LXXVI-CVII). Barcelona: CSIC, 2005.

_____: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et Motecta Defunctorum*. Barcelona: CSIC, 2010.

LOBATO María-Luisa, GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla León, 2003.

LOCKHART, James. *The Nahuas After the Conquest. A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth Through Eighteenth Centuries*. Stanford, California: Stanford University Press, 1992.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Las relaciones de los virreyes del Perú*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, 1959.

_____: *Los americanos en las órdenes nobiliarias, vol. I*. Madrid: CSIC-CSIC, 1993.

LOLO, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

_____: “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial”. En: *Actas del Simposium Música en el Monasterio del Escorial*. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.) Madrid: Escorialenses, 1993, pp. 345-390.

_____: *Días de gloria y muerte. Misas de José de Torres en honor de Luis I.* Madrid: SEdeM, 1999.

_____: “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”. En: *Recerca Musicològica* XVII-XVIII, (2007-2008), pp. 67-81.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto: coches, carrozas y sillas de mano en la corte de los Austrias, 1550-1700*. Tesis doctoral. José Martínez Millán (dir.), Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Moderna, Universidad Autónoma de Madrid, Junio de 2004.

LÓPEZ CALO, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol 1. Actas Capitulares*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

_____: “El archivo de música de la Capilla Real de Granada”. En: *Anuario Musical*, vol. III (1958), pp. 106-107.

_____: *La música en la catedral de Segovia, I*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988.

LÓPEZ GÓMEZ, Óscar. “Fiesta y ceremonial del poder regio en la catedral de Toledo a fines de la Edad Media”. En: *La fiesta en el mundo hispánico*. William A. Christian (ed.). Castilla La Mancha: Universidad de Castilla La Mancha, 2004, pp. 245-281.

LÓPEZ MÁRQUEZ, Juan Ignacio. “Exequias por el Cardenal Infante en la Catedral de Toledo: la fiesta luctuosa”. En: *La fiesta en el mundo hispánico*. Castilla La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 371-395

LÓPEZ MARTÍN, Julián. *En el espíritu y la verdad: introducción antropológica a la liturgia*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 1994.

_____: *La Liturgia de la Iglesia, Teología, historia espiritualidad y pastoral*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

MACÍAS DOMÍNGUEZ, Isabelo. *La Llamada del Nuevo Mundo: la emigración española a América (1701-1750)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

MAERTENS, Thierry, HEUSCHEN, Louis. *Doctrina y pastoral de la liturgia de la muerte*. Madrid: Marova, 1962.

MANCHICOURT, PIERRE DE. *Opera Omnia VI, Corpus mensurabilis musicae 55*. Laverne J. Wagner (ed.), Roma: American Institute of Musicology, 1984.

MARÍN LÓPEZ, Javier. “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”. En: *Historia Mexicana*, vol. 52 (2003), nº 52, pp. 1073-1074.

_____: “Por ser como es tan excelente música”: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”. En: *Concierto Barroco*. Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (eds.). La Rioja: Universidad de la Rioja, 2004, pp. 213-226.

_____: *Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (ss. XVI-XVIII)* (3 Vols.). Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2007.

_____: “The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered”. En: *Early Music*, vol. 36 (2008), nº 4, pp. 575-596.

_____: “La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal”. En: *Música y educación*, vol. 76 (diciembre 2008), pp. 12-23.

_____: *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), y Universidad de Jaén, 2012.

_____: “Música para la fiesta de la muerte en el México virreinal: una propuesta de reconstrucción del repertorio”. En: *La fiesta en la época colonial iberoamericana: VII Encuentro Científico: Simposio Internacional de Musicología*. Aurelio Tello (coord.), Bolivia: Pro Arte y Cultura, 2008, pp. 315-349.

_____: "Hernando Franco's *Circumdederunt me*: The First Piece for the Dead in Early Colonial America". En: *Sacred Music*, vol. 135 (2008), n° 2, pp. 58-60.

MARINA MORALES, Luz. *Migrantes y comerciantes en la nueva España: orígenes y formación de las oligarquías Mexicanas*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

MARKSTROM, Kart. *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, ópera series n° 2. New York: Pendragon Press, 2007.

MARTÍN, Francisco. *La política internacional de Felipe IV*. Buenos Aires: Libros en red, 2003

MARTÍNEZ, Fernando. *Método de canto gregoriano, según las teorías rítmicas de Solemnnes*. Barcelona: Pedagógica, 1943.

MARTÍNEZ, José Luis. *Pasajeros de Indias: viajes transatlánticos en el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José, FLORIO, Rubén (coords.). *Antología del latín cristiano y medieval: introducción y textos*. Bahía Blanca-Argentina: Universidad Nacional del Sur-EdiUNS, 2006.

MARTÍNEZ GIL, Carlos. "Principales lugares de procedencia de los miembros de la capilla". En: *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 68-70.

MARTÍNEZ GIL, Fernando. *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha, 1996.

MARTÍNEZ MILLÁN, José. “Las élites de poder durante el reinado de Carlos V a través de los miembros del concejo de inquisición (1516-1558)”. En: *Hispania: revista española de historia*. Madrid: CSIC. Instituto de Historia Jerónimo Zurita, n °168 (1988), pp.103-167.

_____: *Instituciones y élite de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*. José Martínez Millán (ed.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

_____: *La Corte de Carlos V*. 4 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

_____: “La corte de la monarquía hispánica”. En: *Studia Historica Historia contemporánea*, vol. 28 (2006), pp. 17-61.

_____: Congreso Internacional *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. José Martínez Millán (coord.). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, FERNÁNDEZ CONTI, Santiago (coords.). *La Monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*, 2 vols. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, REYERO, Carlos (coords.). Congreso Internacional *El siglo de Carlos V y Felipe II: la construcción de los mitos en el siglo XIX*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos, 2000.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, y VISCEGLIA, María Antonietta (coords.). *La Monarquía de Felipe III*, 4 vols. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2008.

MARTINEZ-SHAW, Carlos. “Cultura popular y cultura de élites en la edad moderna”. En: *Sobre el concepto de cultura*. C. Esteva Fébregat (eds.). Barcelona: Mitre, 1984, pp. 92-112.

MARTIMORT, Aimé Georges. *Les “Ordines”, les ordinaires et les cérémoniaux*. Belgium: Brepols, 1991.

MATEOS GÓMEZ, Isabel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE Amelia, PRADOS GARCÍA, José María. *El arte de la Orden Jerónima*, vol. 7. Madrid: Encuentro, 1999.

MAZÍN, Óscar (dir.). *Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México: inventario y guía de acceso*, vol. 2. México D.F: El Colegio de Michoacán AC, 1999.

MEJÍAS ALVAREZ, María Jesús. *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del AGI*. Sevilla: CSIC, 2002.

MENACHE, Sophie. *The Vox Dei: Communication in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

METZLER, Josef (ed.). *America pontificia: collana atti e documenti. Prima seaculi evangelizationis (1493-1592)*, vol. 2. Roma: Libreria editrice vaticana, 1991.

MÍNGUEZ, Víctor. “La fiesta política virreinal: propaganda y aculturación en el México del siglo XVII”. En: *La formación de la cultura virreinal II: El siglo XVIII*. Karl Kohut, Sonia V. Rose (eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004., pp. 359-374.

_____: “Los Reyes de las Américas”. En: *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Agustín González, Jesús Usnariz (dirs.). Pamplona: Universidad de Navarra, 1999, pp. 231-257.

_____: “La muerte del príncipe. Reales exequias de los últimos Austria en México”. En: *Cuadernos de arte colonial*, vol. 6 (1990), pp. 5-32.

_____: “Tumbas vacías y cadáveres pintados, el cuerpo muerto del rey en los jeroglíficos novohispanos, siglos XVII y XVIII”. En: *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales*, febrero 2014. <http://e-spania.revues.org/23282> [citada en noviembre 2016].

MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada. *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Castellón: Universitat Jaume I, 2006.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 1995.

_____: “La muerte arquera cruza el Atlántico”. En: *Sémata, Ciencias Sociais e Humanidades*, (2012), nº 24, pp. 149-170.

MOLINA MARTINEZ, Miguel. “La ciudad colonial como escenario de la música en la América hispana”. En: *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárriz, Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada: Universidad de Granada Servicio de Publicaciones, 2007. pp. 183-198.

MOLINIÉ-BERTRAND, Annie, DUVIOLS, Jean-Paul (dirs.). *Charles Quint et la monarchie universelle*. París: Presses Paris Sorbonne, 2001.

MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar. “Fiesta y poder. Aportaciones historiográficas al estudio de las ceremonias políticas en su desarrollo histórico”. En: *Pedralbes Revista D'història Moderna*, (1995), nº 15, pp. 173-205.

MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel. “La liturgia hispalense y su influjo en América”. En: *Andalucía y América en el siglo XVI: actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1982, pp. 1-34.

MORALES FOLGUERA, José Manuel. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

_____: “Los programas iconográficos en el arte funerario mexicano”. En: *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2 (1989), nº 4, pp. 43-53.

MÖRNER, Magnus. “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación”. En: *Anuario de Estudios Americanos* (1975), nº 32, pp. 43-131.

MUIR, Edward. *Civic ritual in renaissance Venice*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

NELSON, Bernadette. “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559–c. 1561”. En: *Early music history*, vol. 19 (2000), pp. 105-200.

_____: “A plan of the Capela Real, Lisbon, in 1649”. En: *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 7/8 (1997/1998), pp. 25-30.

NIETO, José Manuel. *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*. Madrid: Dykinson, 1999.

_____: “Del rey oculto al rey exhibido: un síntoma de las transformaciones políticas en la Castilla bajomedieval”. En: *Medievalismo. Boletín de estudios de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, (1992), nº 2, pp. 5-27.

NIETO SORIA, José Manuel. “Tiempos y lugares de la «realeza sagrada» en la Castilla de los siglos XII al XV”. En: *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, vol. 15 (2003), nº 1, p. 263-284.

NOEL, Michael. *Renaissance and Baroque characteristics in four choral villancicos of Manuel de Sumaya: analysis and performance editions*. Texas: Texas University Press, 2002.

NOONE, Michael. *Music and musicians in the Escorial liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*. Rochester: University of Rochester Press, 1998.

_____: “A census of monk musicians at the El Escorial during the reigns of Philip II and Philip III”. En: *Early Music*, vol. XXII (1994), pp. 221-38.

_____: “Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and “new” works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejeda and Ambiola”. En: *Early Music*, vol. 30 (2002), pp. 341-363.

_____: “La compilación del código polifónico toledano, ToleBC 16”. En: *Revista de Musicología*, vol. 16 (1993), nº 5, pp. 2741-2749.

NUÑEZ, Manuel. “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”. En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

OCARANZA, Fernando. *El Imperial Colegio de Indios de la Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco*. México: Porrúa, 1934.

OLARTE, Matilde. *Cultura y Música. La Música en Carlos V (1500-58)*. [en línea] Madrid: Biblioteca Cervantes Virtual, [citado diciembre 2016] http://www.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/8_4_1_olarte.shtml.

OLIVAR, Alexandre. *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat. L'Abadia de Montserrat*. Montserrat: l'Abadia de Montserrat, 1977.

OLSON, Greta. J. “Required Early Seventeenth-Century Performance Practice at the Colegio- Seminario del Corpus Christi Valencia”. En: *Studies in Music*, (1987), nº 21, pp. 10-38.

Ordo exsequiarum. Roma: Sabinae, 2008.

ORSO, Steven N. *Art and Death at the Spanish Habsburgs Court: The Royal Exequias for Philip IV*. Columbia: University of Missouri Press, Columbia, 1989.

_____: “Praising the Queen: The Decorations at the Royal Exequies for Isabella of Bourbon”. En: *The Art Bulletin*, vol. 72 (1990), nº1, pp. 51-73.

OTTOSEN, Knud. *The responsories and versicles of the Latin Office of the Dead*. Copenhagen: Books on Demand, 1993.

PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 6. Ética y estética*. vol. 6, Madrid: Aebius, 2014.

PALAZZO, Eric. *A History of Liturgical Books. From the Beginning to the Thirteenth Century*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1998.

_____: “Les ordinaires liturgiques comme sources pour l'historien du Moyen Age. A propos d'ouvrages récents”. En: *Revue Mabillon*, (1992), nº 3, pp. 233-240.

PALOMERA, Esteban J. *Fray Diego Valadés, o.f.m., Evangelizador humanista de la Nueva España: el hombre, su época y su obra*. México: Universidad Iberoamericana, 1988.

PASCUAL BUXÓ, José. “De la poesía emblemática a la Nueva España”. En: *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Rafael Zafra, José Javier Azanza (eds.). Madrid: AKAL, 2000, pp. 91-99.

PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio. *El hombre frente al mar: naufragios en la carrera de Indias durante los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. *Lenguaje y tradición en México*. México: El Colegio de Michoacán AC, 1989.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

PFAFF, Richard W. “Les «ordines» les ordinaires, et les cérémoniaux Aimé-Georges Martimort”. En: *Speculum. A journal of medieval studies*, vol. 68 (1993), nº 2, pp. 171-178.

PHELAN, John Leddy. *El pueblo y el rey: La revolución comunera en Colombia, 1781*. Rosario: Universidad del Rosario, 2009.

PIERCE, Joanne M., ROMANO, John. F. "The *Ordo Missae* of the Roman Rite: Historical background". En: *A Commentary on the Order of Mass of the Roman Missa*. Edward Foley (ed.). Collegeville (Pennsylvania): Liturgical Press, 2011, pp. 3-35.

PINA POLO, Francisco. "La celebración de la muerte como símbolo de poder en la Roma republicana". En: *Ceremoniales ritos y representación del poder*. Heinz-Dieter Heimann, Silke Knippschild, Víctor Mínguez (coords.). Castellón: Universitat Jaume I, 2004, pp. 143-180.

PINELL, Jordi. *Liturgia hispánica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1998.

PISTOIA, Alessandro. "Elementi dottrinali del nuovo «ordo exsequiarum»". En: *Ephemerides Liturgicae*, vol. 84 (1970), pp. 149-159.

PIZARRO LLORENTE, Henar. "La Capilla Real, espacio de la lucha faccional". En: *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*. José Martínez Millán, Santiago Fernández Conti (coords.). Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005, pp. 181-225.

POLO RUBIO, José. "Exequias reales en la diócesis de Teruel durante los siglos S.XVI y XVII". En: *Teruel 88-89*, vol. II (2000-2002), pp.127-138.

PRIZER, William F. "Music and ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece". En: *Early music history 5. Studies in medieval and Early Modern Music*. Ian Fenlon (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp. 113-153.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, vol. I. Barcelona: CSIC, 1949.

_____: *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*, vol. II. Barcelona: CSIC, 1950.

_____: *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina*. Barcelona: CSIC, 1971.

_____: *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI y Cancionero de la Casanatense*. Barcelona: CSIC, 1981.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. I: *Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589)*, 1ª parte. Barcelona: CSIC, 1955.

_____: *Opera Omnia, de Francisco Guerrero*, vol. II: *Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589)*, 2ª parte. Barcelona: CSIC, 1957.

QUEROL ROSO, Leopoldo. *Cancionero de Uppsala; transcripción de Rafael Mitjana. Estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Roso*. Madrid: Instituto de España, 1980.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. “José Subirá en el contexto de la historiografía musical española”. En: *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Andrea Bombi (ed.). Valencia: Universidad de Valencia, 2015, pp. 125-136.

RAMELLO, Laura. *Il Salterio della Tradizione nella tradizione manoscritta*. Allessandria: Dell’Orso, 1997.

RAMÍREZ PAGAN, Diego. *Floresta de varia poesía*. Antonio Pérez Gómez (ed.). Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1950.

RAPPAPORT, Roy A. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

RECCHIA, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México, siglos XVI-XVII*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), 1993.

REESE, Gustave. *La Música en el Renacimiento*. vol. II. Madrid: Alianza, 1988.

REESE, Owen. “Relaciones musicales entre España y Portugal”. En: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. John Griffiths, Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid: ICCMU, 2004. pp. 455-488.

REDONDO CANTERA, M^a José, SERRAO, Víctor. “El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real”. En: *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Miguel Cabañas (coord.). Madrid: CSIC-CSIC, 2005, pp. 61-78.

REY OLLEROS, Manuel. *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del Códice Calixtino, en los libros litúrgicos de los siglos XII al XV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago*, Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México; ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel. *Claves para comprender el monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. 137. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. “Las cortes virreinales en la Monarquía Hispana”. En: *Libros de la Corte*, (2009), n° 0, pp. 3-4.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis. “La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556”. En: *Revista de Musicología*, vol. X (1987), n° 3, pp.753-796.

_____: “Questions of performance practice in Philip III's chapel”. En: *Early Music*, vol. XXII (1994), pp. 198-220.

_____: “Felipe II y Felipe III como patronos musicales”. En: *Anuario Musical*, (1998), nº 53, pp. 95-109.

_____: “Capilla Real”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, vol.3 (2000), pp. 131-132.

_____: “Composición, estructuras y evolución”. En: *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*. José Martínez Millán, Santiago Fernández Conti (coord.). Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005, pp. 143-180.

_____: “La Música”. En: *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*. José Martínez Millán, Santiago Fernández Conti (coord.). Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005, pp. 143-180.

_____: “Capilla Real”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). Madrid: SGAE, 1999, pp. 131-132.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGHTON, Tess, BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid, ed. Alpuerto, 2000.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, María de los Ángeles. *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. México: El Colegio de Michoacán AC, 2001.

RODRIGUEZ MOYA, Inmaculada. “Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica”. En: *Potestas*, (2012), nº 5, pp. 155-191.

_____: *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España* Castellón: Universidad Jaume I, 2003.

ROMERO ABAO, Antonio. “Las Fiestas de Sevilla en el siglo XV”. En: *La Fiesta de Sevillana en el siglo XV: Otros estudios*. Sevilla: CEIRA, Centro de Estudios e Investigación de Religiosidad Andaluza, 1991, p. 12-178.

ROMEY FIGUERAS, Josep. *Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. IV-I. *El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. 3-A. Barcelona: CSIC, 1965.

_____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. IV-2. *El Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, vol. III-B. Barcelona: CSIC, 1965.

ROS-FÁBREGAS, Emilio. “Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI”. En: *Revista de Musicología*, vol. XXIV/1-2 (2001), pp. 39-66.

_____: “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”. En: *Boletín Música de Casa de las Américas*, vol. 9 (2002), pp. 25-49.

_____: “Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica”. En: *CodeXXI, Revista de la comunicación musical*, vol.1 (1998), pp. 68-135.

_____: “Música y músicos «extranjeros» en la España del siglo XVI”. En: *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Juan José Carreras, Bernardo García García (coords.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 101-126.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*. México: Conaculta, 1998.

RUBIO, Samuel. *Cristóbal de Morales: estudio crítico de su polifonía*. Madrid: Real Monasterio de El Escorial, 1969.

_____: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo de El Escorial Cuenca: Instituto de Música Religiosa*, 1976.

RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. *Introducción al estudio de los Virreyes de Nueva España (1535-1746)*. México D.F: UNAM, Instituto de Historia, Selectas, 1955.

_____: *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México D.F: Instituto de Investigaciones históricas UNAM, Fondo de Cultura Económica, 2005.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. “Interrelaciones con otras instituciones de su entorno geográfico”. En: *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 382-88.

RUIZ MEDRANO, Ethelia. *Gobierno y sociedad en Nueva España: segunda audiencia y Antonio de Mendoza*. México: El Colegio de Michoacán AC, 1991.

SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México:(época precolonial y colonial)*. México: Fondo de Cultura, 1934.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.). *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols., vol. I. Madrid: Real Academia de la Historia 1956-59

SÁNCHEZ NOGALES, José Luis. *Filosofía y fenomenología de la religión*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 2003.

SARABIA VIEJO, M^a Justina. *Don Luis de Velasco, virrey de Nueva España, 1550-1564*. Sevilla: CSIC, 1978.

SAS, Andrés. *La música en la Catedral de Lima durante el Virreynato*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Casa de la Cultura del Perú, 1972.

SARTORE, Domenico, TRIACCA, Achille M. (dirs.). *Nuevo diccionario de Liturgia*. Juan Canals (ed.). Madrid: Ediciones Paulinas, 1987.

SCAPPATICCI, Leandra, TIBALDI, Rodobaldo. “Una nuova fonte per lo studio della sequenza e della polifonia litúrgica «arcaica»”. En: *Musica e storia*, vol. 11 (2003), n° 2, pp. 197-240.

SCHRAVEN, Minou. *Festive Funerals in Early Modern Italy: The Art and Culture of Conspicuous Commemoration*. Burlintong: Ashgate Publishing, Ltd., 2014.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El programa simbólico del túmulo de Carlos V en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

_____: *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*. Barcelona: Espasa Calpe, 1985.

_____: *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992.

SEIFERT, H. “La institución de la Capilla Imperial de Maximiliano I a Carlos VI”. En: *La Capilla Real de los Austrias; Música y Ritual de Corte en la Europa moderna*. Juan José Carreras, Bernardo J. García García (eds.). Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 69-70.

SHADOW, Robert, SHADOW RODRÍGUEZ, María. “La peregrinación religiosa en América Latina: Enfoques y perspectivas”. En: *Las peregrinaciones religiosas: una aproximación*. Carlos Garma, Robert Shadow (eds.). México: UAM/ Iztapalapa, 1994, pp. 15-38.

SIERRA LÓPEZ, Juan Manuel. *El Misal Toledano de 1499*. Toledo: Instituto Teológico de Toledo, 2004.

SIERRA, José. *Pedro de Escobar. Missa pro defunctis:(primera misa de réquiem polifónica hispana): manuscrito musical de la catedral de Tarazona 2/3, fols. 217v-229r*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, 2009.

SKINFILL NOGAL, Bárbara. “Los caminos de la emblemática novohispana: una aproximación bibliográfica”. En: *Las dimensiones del arte emblemático*. Barbara Skinfill Nogal, Eliy Gómez Bravo (eds.). México: El Colegio de Michoacán AC, 2002, pp. 45-72.

SMITH, Preserved. *A History of Modern Culture. The great renewal (1543-1687)*. London: George Rouedlege & Son, 2014.

SNOW, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos an its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980.

SNOW, Robert J. "Music by Francisco Guerrero in Guatemala". En: *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, vol. 3(1987), nº 1, pp., 153-202.

_____: *A New-world collection of polyphony for Holy Week and the Salve service: Guatemala City, Cathedral Archive, music MS 4*. Robert Snow (ed.). Chicago: University of Chicago Press, 1996.

SODI, Manlio, FLORES, Juan Javier, TRIACCA, Achille M. (eds.). *Rituale Romanum: editio princeps (1614)*. Roma: Libreria editrice vaticana, 2004.

SORIA, José Manuel. "Tiempos y lugares de la «realeza sagrada» en la Castilla de los siglos XII al XV". En: *Annexes des Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, vol. 15 (2003), nº 1, p. 263-284.

SOTO CABA, María Victoria. *Los Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*. Madrid: UNED, 1991.

SOTO CORTÉS, Alberto. *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*. México, UNAM, 2010.

SPELL, Lota. "Music in the cathedral of México in the sixteenth century". En: *Hispanic American Historical Review*, vol. 26 (1946), nº 3, pp. 293-319.

SPICKARD, Paul, CRAGG, Kevin M., CARLSON, Gordon William. *A global history of Christians: How everyday believers experienced their world*. Michigan: Baker Academic, 2001.

SPINKS, Bryan D. *Early and medieval rituals and theologies of baptism: from the New Testament to the Council of Trent*. England: Ashgate Publishing, 2006.

SUBIRÁ, José. “La Música en la Real Capilla y en el Colegio de Cantorcicos”. En: *Anuario Musical*, vol. 14 (1959), pp. 207-230.

_____: *Historia de la música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

SUESS, Paulo. *La conquista espiritual de la América española: Doscientos documentos del siglo XVI*. Quito-Ecuador: Abya Yala, 2002.

STANFORD, Thomas. “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México”. En: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (1967), nº 18, pp. 235-270.

_____: *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores*. México: INAH, 2002.

STEINGRESS, Gerhard. “El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica”. En: *Anduli: revista andaluza deficiencias sociales*, vol. 6 (2006), pp. 43-75.

STEVENSON, Robert. *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas*. Washington D.C.: Organization of American States, General Secretariat, 1970.

_____: “The last musicological frontier: cathedral music in the colonial Americas”. En: *Inter-American Review*, vol. 3/1 (1980), pp. 49-54.

_____: *América Latina colonial: población, sociedad y cultura*. Barcelona: Crítica y Cambridge University Press, 1990, pp. 307-330.

- _____: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1993.
- _____: “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”. En: *La música de México I. Periodo virreinal (1530-1810)*. Julio Estrada (ed.), México: UAM, 1986, pp. 9-74.
- _____: “Music in Mexico: a historical Survey”. En: *The Musical Quarterly*, vol. 39, (Oct., 1953), pp. 638-640.
- _____: “Francisco Guerrero (1528-1599). Seville’s Sixteenth Century Cynosure”. En: *Inter-American Music Review*, vol. 13 (1992), n°1, pp. 54-55.
- _____: “Francisco Guerrero”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 10, Stanley Sadie (ed.), London: Macmillan Press 1980, pp. 500-503.
- _____: “Mexico City Cathedral Music: 1600-1750”. En: *The Americas*, vol. 21 (1964), n° 2, pp. 121-122.
- _____: “La música en la Catedral de México: 1600-1750”. En: *Revista Musical Chilena*, vol. 19 (2010), n° 92, pp. 11-31.
- _____: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1961, pp. 3-114.
- _____: “Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): the Light of Spain”. A Fourth-Centenary Biography”. En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 6 (1953), n° 1, pp 3-42.
- _____: “Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México”. En: *Heterofonía*, vol. 2 (1970), n° 11, pp. 4-11.
- _____: “Álamo, Lázaro del”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.). Londres: MacMillan, 1980.

STARITA, Lorella (ed.). *Il conservatorio di San Pietro a Majella: la tradizione musicale e il patrimonio storico-artistico*. Nápoles: Electa Napoli, 2008.

STRONG, Roy. *Art and power: Renaissance festivals, 1450-1650*. Bercley-Los Ángeles: University of California Press, 1984.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

_____: “La Música en la Real Capilla y en el Colegio de Cantorcicos”. En: *Anuario Musical* (1959), nº 14, pp. 207-230.

SUTCLIFFE, Edmund F. “The name «vulgate»”. En: *Biblica*, vol. 29 (1948), nº 4, pp. 345-352.

SWAIN, Joseph P. *Historical dictionary of baroque music*. Plymouth: Scarecrow Press, 2013.

TAMAYO-ACOSTA, Juan José. *Hacia la Comunidad. Tomo3. Los Sacramentos, Liturgia del prójimo*. Madrid: Trotta, 1993.

TAULÉ, Alberto. “Los cantos en las celebraciones litúrgicas. Teoría y praxis”. En: *Música instrumental y canto*. J. Aldazábal (ed.). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994, pp. 49-61.

TENA, Monseñor Pere. “El canto en la Música Litúrgica. Situación y perspectiva”. En: *Música instrumental y canto*. J. Aldazábal (ed.). Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, Septiembre 1994, pp. 3-19.

THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis. With introduction and rubrics in english*. Tournai (Belgium)-New York: Desclee Company, 1961.

TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance Magic. Toward a historiography of others*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1994.

TORRE REVELLO, José. “Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI”. En: *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, nº 7, 1957, pp. 372-380.

TORRENTE, Álvaro. “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”. En: *Artígrama* (1996-1997), nº 12, pp. 217-36.

TORRES, Delci. “Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas”. En: *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 7 (2006), nº 2, pp. 107-118.

TORRES ARANCIVIA, Eduardo. *Corte de virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*. México: Comisión Diocesana de Orden y Decoró, 1973.

TURINO, Thomas. “Signs of imagination, identity, and experience: A Peircian semiotic theory for music”. En: *Ethnomusicology* vol. 43 (1999), nº 2, pp. 221-255.

TURRENT, Lourdes. *La conquista musical de México*. México: FCE, 1996.

_____: *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México, 1790-1810*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago de Chile: LOM, 2001.

VAN DER STRAETEN, Edmond. *Carlos V Músico*. Madrid: Trifaldi, 2015.

VARELA, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la Monarquía española (1500- 1885)*. Madrid: Turner, 1990.

VARELA ÁLVAREZ, Juan J. *El Culto cristiano: origen, evolución, actualidad*. Villadecavalls-Barcelona: Clie, 2009.

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. “La corte en la historiografía modernista española. Estado de la cuestión y bibliografía”. En: Cuadernos de Historia Moderna, nº 269 (2003), pp. 269-310.

_____: El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

VELÁZQUEZ, Marco. *Historiografía de la música durante la Colonia*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

VIVIANI, Giulio. “The Ecumenical liturgies celebrated by the Holy Father in Rome and in the world”. En: *Liturgical Renewal as a Way to Christian Unity*. James F. Puglisi (ed.). Minnesota: Liturgical Press Collegeville, 2005, pp. 147-199.

VIZUETE MENDOZA, José Carlos. *La Iglesia en la Edad Moderna*. Madrid: Síntesis, 2000.

VV.AA. *La fiesta en la Europa de Carlos V: Real Alcázar, Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

VV.AA. “Estudios sobre el Ritual”. En: *Liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1958, pp. 129-279.

WATTS, Alan W. *Mito y ritual en el cristianismo*. Barcelona: Kairós, 1998.

WAGNER, Klaus. *Martín de Montedoca y su prensa. Contribución al estudio de la imprenta y la bibliografía sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982.

WARD, Tom R. "Polyphonic music in the central Europe, c. 1300- c. 1520. The Imperial Chapel until the Death of Maximilian". En: *Music as concept and practice in the late Middle Ages*. Reinhard Strohm, Bonnie J. Blackburn (eds.) Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 237-240.

WAGSTAFF, Grayson. "*Music for the Dead: polyphonic setting of Officium and Misa pro defunctis by Spanish and Latin American composer before 1630*". Tesis doctoral. Texas: University of Texas at Austin, 1995.

_____: "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550". En: *The Music Quarterly*, vol. 82 (1998), n° 3/4, pp. 551-563,

_____: "Cristóbal de Morales *Circumdederunt me*, an alternate invitory for Matins for the Dead, and music for Charles V". En: *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. David Grawford (coord.), 2002, pp. 27-46.

_____: "Procession for the Dead, the Senses, and Ritual Identity in Colonial Mexico". En: *Music, sensation, and sensuality*. Linda Phyllis Austern (ed.) New York: Routledge, 2002, pp. 167-181.

_____: "Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica". En: *Heterofonía: revista de investigación musical*, (1999), n° 120-121, pp. 17-39.

_____: *Matins for the dead in sixteenth-century colonial Mexico: Mexico City Cathedral 3 and Puebla Cathedral 3*. Ottawa-Canada: Institute of Medieval Music, 2007.

_____: "Morales's *Officium*, chant traditions, and performing 16th-century music". En: *Early music*, vol. 32 (2004), n° 2, pp. 225-243.

_____: "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitory for Matins for the Dead, and Music for Charles V". En: *Encomium musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*. David Crawford, G. Grayson Wagstaff (eds.). Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002, p. 27-47.

_____: "Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style". En: *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*. Owen Rees, Bernadette Nelson (eds.). Woodbridge: The Bodybell Press, 2007, pp. 63-83.

_____: "The Two Requiems by Cristóbal de Morales and Spanish Composers' Use of Chant Material from the Office for the Dead". En: *Yearbook of the Alamire Foundation*, vol. 4. Leuven: Alamira Foundation, 2000, pp. 447-464.

_____: "Problemas de historiografía en la música del siglo XVI en México". En: *Discanto: Ensayos de investigación música*. Ricardo Miranda, Luisa Viyar-Payá (eds.). Veracruz: Universidad Veracruzana, 2008, pp. 71-83.

WECKMANN, Luis. *The medieval heritage of Mexico*, vol. 1. New York: Fordham University Press, 1992.

WICKS, John, WAGNER, Lavern J (eds.). *Pierre de Manchicourt. Opera Omnia*, vol. VI. *Motets*. Hänssler-Verlag: American Institute of Musicology, 1984.

YUN CASALILLA, Bartolomé. "Entre el imperio colonial y la monarquía compuesta. Élite y territorios en la Monarquía Hispana". En: *Las redes del imperio: élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*. Bartolomé Yun Casalilla (dir.). Madrid: Marcial Pons ed. Historia, 2009, pp. 11-35.

ZAMORA NAVIA, Patricia. "Cortes Virreinales y Monarquía Hispánica: notas sobre los orígenes madrileños del poder real, virreinal y cortesano en el siglo XVII". En: *Intus-Legere Historia*, vol. 4 (2010), nº 1, pp. 95-106.

ZEPEDA, Tomás. *La educación pública en la Nueva España en el siglo XVI*. México: Progreso, 1993.

APÉNDICE DOCUMENTAL

INDICE DEL APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

CRÓNICA DE LA CELEBRACIÓN DEL OFICIO DE VIGILIA SEGÚN FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR. EXTRAÍDO DE <i>MÉXICO 1554 Y TÚMULO IMPERIAL</i>	372
--	-----

DOCUMENTO II

<i>ORDINARIO, Y CEREMONIAL DE LA MISSA Y OFICIO DIVINO, SEGÚN EL ORDEN DE LA SANTA IGLESIA ROMANA, fus Rúbricas, y Rito del Miffal, Breviario, Ritual Romano, y las coftumbres loables de la Orden de nueftro Padre</i>	376
---	-----

DOCUMENTO III

TEXTOS DEL INVITATORIO DEL OFICIO DE DIFUNTOS; ANTÍFONAS Y SALMO 94.....	380
--	-----

DOCUMENTO IV

TEXTO DE LA 1ª ANTÍFONA DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS; <i>DIRIGE, DOMINE DEUS</i>	386
--	-----

DOCUMENTO V

TEXTO DEL SALMO 5; <i>VERBA MEA AURIBUS PERCIBE DOMINE</i>	388
--	-----

DOCUMENTO VI

TEXTO DE LA 2ª ANTÍFONA DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS; <i>CONVERTERE DOMINE</i>	390
--	-----

DOCUMENTO VII

TEXTO DEL SALMO 6; <i>DOMINE NE IN FURORE</i>	392
---	-----

DOCUMENTO VIII

TEXTO DE LA 3ª ANTÍFONA DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS; <i>NE QUANDO RAPIAT</i>	394
--	-----

DOCUMENTO IX

TEXTO DEL SALMO 7; <i>DOMINE DEUS MEUS, IN TE SPERAVI</i>	396
---	-----

DOCUMENTO X

TEXTO DE LAS LECCIONES Y RESPONSORIOS DEL NOCTURNO I DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS.....	398
---	-----

DOCUMENTO XI

TEXTO DEL SALMO 130 (129); <i>DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE, DOMINE</i> ...	404
--	-----

DOCUMENTO XII

TEXTO DEL RESPONSORIO; <i>LIBERA ME, DOMINE</i>	406
---	-----

DOCUMENTO XIII

TEXTOS DE LA <i>MISSA PRO DEFUNCTIS</i>	408
---	-----

DOCUMENTO XIV

TEXTO DEL MOTETE <i>NUNC ENIM SI CENTUM LINGUE SINT</i>	414
---	-----

DOCUMENTO XV

TEXTO DEL RESPONSORIO <i>NE RECORDERIS</i>	416
--	-----

DOCUMENTO I

Crónica de la celebración del Oficio de Vigilia según Francisco Cervantes de Salazar. Extraído de *México 1554 y Túmulo Imperial*⁶⁶⁰

Cómo se hizo el oficio de la vigilia

En el entretanto que la procesión procedía por el orden que dicho tengo, se adelantaron doce frailes de cada orden y en tres partes de la capilla, sin estorbarse unos a otros, dijeron la Vigilia con muy gran devoción, de manera que cuando acabó de llegar la procesión, ya ellos habían acabado. Llegado que fue el Virrey y Audiencia y Regimiento, y toda la demás caballería, los que traían las insignias las pusieron desta manera: el Tesorero y Contador, pusieron la corona y estoque a los pies de una muy rica cruz sobre la tumba: el Factor y D. Luis de Castilla, pusieron la celada y cota sobre pilaretes de madera negros que estaban a los lados de la tumba: al Alcaide Albornoz puso el pendón a los pies de la tumba, a la mano izquierda, en una grada de las escaleras, y D. Francisco de Velasco el estandarte imperial y real a la mano derecha, al lado de la cabecera de la tumba.

Hecho esto con toda pompa y autoridad posible, y después que todos se hubieron sentado, se comenzó la Vigilia mayor en esta manera: el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invitatorio, que en el uno se dijo *Circumdederunt me*, y en el otro el salmo *Exultemus*, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales: comenzóse la Vigilia con tanta devoción y suavidad de voces, que levantaban los espíritus. Acabado el invitatorio, dijeron los caperos la antífona primera de canto llano, y el primer salmo *Venite mea auribus percibe, Domine*; comenzóse el sochantre del coro con los mismos ocho caperos la primera antífona de canto llano, prosiguiendo a coros los frailes y clérigos el salmo con toda solemnidad, el cual acabado, dijeron los cantores la antífona de canto de órgano, diciendo los caperos la segunda antífona de canto llano, y luego el sochantre entonó la antífona y salmo de canto llano hasta la mediación del verso, y el otro medio verso respondió el maestro de capilla con seis muchachos, a cuatro voces, compuesto de su mano, y así prosiguieron el salmo cantando el un verso de canto llano con todo el coro, y el otro de canto de órgano el maestro de capilla con seis muchachos; respondió el sochantre con los caperos de canto llano solamente. Acabado este salmo, se dijo el antífona de canto de órgano, y luego la otra de canto llano, con el salmo de canto llano por su coros; acabado el salmo, el antífona se dijo de canto de órgano; a la mitad desde postrer salmo fueron los caperos al altar mayor a encomendar al Arzobispo el *Pater noster*, el cual acabado se dijo el *Parce mihi, Domine*, de canto de órgano, compuesto de Morales, que dio gran contento oírle; dijo luego el responso en canto llano, el verso del cual dijeron los caperos junto al

⁶⁶⁰ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, pp. 209-211.

altar mayor, donde se habían quedado: los cuales, por su orden, fueron adonde estaba el Obispo de Mechoacán, a encomendar la segunda lección; la cual acabada se cantó *Qui Lazarum resucitasti*, en canto de órgano, y en medio dél fueron los caperos a encomendar al Arzobispo la postrera lección, y su Señoría bajó junto al Túmulo a decilla acompañado de canónigos y dignidades. Acabada esta lección comenzaron los aperos el psalmo *De Profundis*, hasta que se pusieron los clérigos y frailes en procesión: dájose luego el responso *Libera me, Domine* que fue cosa de gran devoción. Dicho este responso, subió el Arzobispo al Túmulo con todos los ministros, y puesto cerca de la tumba dijo la oración y respondiéndole los cantores con toda solemnidad, se acabó la Vigilia y oficio deste día, y dejando los estandartes e insignias en el Túmulo, se volvió la procesión por el orden que había venido.

Lo que el siguiente día se hizo.

El siguiente, a las siete de la mañana, comenzó a salir la procesión por el orden y concierto del día pasado, y porque el Arzobispo había de predicar este día, se vistió de pontifical para decir misa el Obispo de Mechuacán: vistiéronse con él por ministros, Deán y Arcediano de su iglesia, y por asistentes el Deán de Tlaxcala y el de Jalisco. Los caperos fueron los mismos de la Vigilia, con los cuatro para incensar: iba el Arzobispo con una capa de coro, de las que se suele poner en Adviento y Cuaresma por luto; llevábale la falda su camarero: salieron por la misma puerta que el día de la Vigilia, y junta toda la procesión por el orden y concierto que antes, una hora primero que llegase a Sant Francisco, se adelantaron los tres provinciales de las órdenes con cada treinta frailes: los cuales, cada orden en su lugar, dijeron misa cantada con gran solemnidad y devoción, que cierto provocaban lágrimas a los que presentes se hallaron: y fue cosa de ver que al tiempo que el Visorrey y Audiencia y la demás caballería llegó, comenzó el provincial de Sant Francisco a decir sobre el asiento de la tumba el responso, y luego el de Sancto Domingo, y por consiguiente el de Sant Agustín. Reparó la procesión y estuvieron todos en pie dentro de los arcos de cantería, hasta que acabados los responsos, que enternecían los pechos de los oyentes, se sentaron como el día de antes en sus lugares. Comenzóse la misa, y prosiguióse toda en canto de órgano a cinco voces, y acabada la ofrenda, el Arzobispo se subió a su cátedra a predicar con una sobrepelliz y estola la cátedra cubierta con un paño de seda negra: el sermón que predicó, el cual fue oído con gran atención, y del mayor y más célebre auditorio que en estas partes se ha visto, dio gran contento, porque predicó, como suele, alta y subidamente. Acabado el sermón se dijo un motete al alzar, cuya letra decía:

Nunc enim si centum linguae sint, Carole Caesar,
Laudes non possem promere rite tuas:
Qui reges magnos multos valdeque potentes,
Fudisti summo et auxiliante Deo.

Acabada la misa salieron con un salmo hasta ponerse todos los sacerdotes en orden: el Obispo de Mechuacán subió al Túmulo y junto con él el Arzobispo con mitra en la cabeza, acompañados de los ministros, e incensó a la tumba el Obispo; y acabado el responso se bajaron, y luego tornando a tomar los estandartes e insignias los que las habían llevado, volvió la procesión por el mismo orden que en la Vigilia a la iglesia mayor, que era más de medio día. El Arzobispo, obispos y religiosos, entrando por la puerta que habían salido, se despidieron del Virrey y Audiencia, y hasta la puerta de la casa Real acompañaron al Virrey y Audiencia muchos religiosos y clérigos, personas de dignidad, con toda la ciudad, que entró con él acompañando las insignias. Esto mismo hizo el pendón de la ciudad, hasta que después de puestas las insignias sobre la mesa donde las habían tomado, quedándose el Visorrey y oidores con algunos otros caballeros en la cuadra de donde habían salido, la Justicia y Regimiento con gran parte de la ciudad, acompañaron al pendón della, recibéndole los maceros a la puerta de la sala que le habían dejado. Y desta manera con la pompa y solenidad que salió le dejaron en las casas del Ayuntamiento, que era ya la una: los Oidores en el entretanto se despidieron del Visorrey, y así se acabaron las Obsequias Imperiales, que con las majestad y grandeza que esta tierra pudo se celebraron. Año del nacimiento del Nuestro Señor de 1559.

LAUS DEO

DOCUMENTO II

*ORDINARIO, Y CEREMONIAL DE LA MISSA Y OFICIO DIVINO, SEGÚN EL ORDEN DE LA SANTA IGLESIA ROMANA, fus Rúbricas, y Rito del Missal, Breviario, Ritual Romano, y las costumbres loables de la Orden de nuestro Padre*⁶⁶¹



⁶⁶¹ DE LOS REYES, Fray Juan. *Ordinario y ceremonial de la Missa y Oficio Divino...*, Op. cit., pp. 118-120.

§. II.

DEL OFICIO COMUN DE DIFUNTOS.

305 **L**A Rubrica sobre este Oficio dice, que se debe decir fuera del tiempo Pasqual, el primer día de cada mes, no impedido, con Oficio de nueve Lecciones, aunque sea el ultimo día del mes: y en Adviento, y Quaresma (fuera de la Semana Santa) se dice los Lunes de cada semana, afsimismo no impedidos. El modo de decir este Oficio, es, las Visperas despues de las Visperas, el Nocturno, y Laudes, despues de las Laudes del día. Puedese decir en nuestra Sagrada Religion todo el Oficio de Difuntos despues de las Visperas del día, por concession de Nicolao V. y Clemente VIII. Por razon de esta costumbre, se puede observar la que suele haver de decir este Oficio por la mañana antes de la Misa, (esto se entiende del Nocturno, y Laudes, porque las Visperas siempre se han de decir la tarde antes) pues esta Rubrica dexa en su valor la costumbre de las Iglesias.

306 En el Coro, el primer día del mes no impedido, y los Lunes de Adviento, y Quaresma, el Oficio de Difuntos se reza como simple, y se dirá en tono llano, baxo, y no á punto. Los días que se dixere, se guardará lo siguiente: El día antes acabadas las Visperas del Oficio mayor, y no antes, aunque sea doble, y de fiesta, despues de haver dicho *Benedicamus Domino*, sin decir *Fidelium anima*, ni *Pater noster*, el Versiculario menor desde su Silla, ò al Facistol, segun la costumbre, empieza la Antiphona *Placebo*, y el Cantor desde la fuya inicia el Psalmo *Dilexi*; y de la misma manera hacen el Versiculario, y Sustainor en el otro Coro, y afsi proceden en todas las Visperas, repitiendo el Coro las Antiphonas, y las prosigue, como tambien los Psalmos.

307 Todos están sentados á las Antiphonas, y Psalmos, salvo los que estuvieren al Facistol, Cantores, y Versicularios mientras empiezan las Antiphonas, y Psalmo, que les toca, que entonces estarán en pie. Al fin de cada Psalmo se dice: *Requiem aeternam dona eis Domine*, haciendo mediacion, y el Coro contra-

frario responde: *Et lux perpetua luceat eis*, tambien con mediacion, sin levantarse para decir esto. Al ultimo Psalmo todos se levantan: al decir *Requiem eternam*, vueltos unos à otros, el Versiculario menor dice el Versillo en medio del Coro, è inícia la Antiphona de *Magnificat*, ò *Benedictus*, y dice su culpa: el Cantor en su asiento empieza el Cantico, y los que estuvieren al Facistol, se van à sus Sillas. Repetida la Antiphona del Cantico, el Hebdomadario dice *Pater noster*, hincado de rodillas, y todos los del Coro rezandolo en secreto; y dicho *Et ne nos inducas*, y respondido *Sed libera nos, &c.* el Cantor en su Silla empieza el Psalmo: *Lauda anima mea*, en Visperas, y *De profundis* en las Laudes, y le prosiguen; y acabado con *Requiem eternam*, el Hebdomadario prosigue con los demás versos, que alli están, respondiendo el Coro: y al *Dominus vobiscum* se levanta para decir las Oraciones, y el verso *Requiem eternam*; y respondido *Et lux perpetua*, dice el Hebdomadario *Requiescant in pace*, y el Coro responde *Amen*.

308 En este Oficio simple no hay mas que un Nocturno, sin Invitatorio, y este será el que convenga al dia en que se hace, como está anotado en el Breviario: y si se hace la tarde antes, en diciendo en las Visperas *Requiescant in pace*, y respondido *Amen*, el Versiculario menor empieza la Antiphona, que le conviene al Nocturno desde su Silla, y el Cantor desde la fuya empieza el Psalmo, y así alternan este Nocturno los dos Cantores, y Versicularios.

309 Las Antiphonas repite todo el Coro, y dicha la ultima, el Versiculario menor dice el Verso en medio del Coro, donde espera à que todos digan en secreto *Pater noster*: inclinados profundamente, y hecha señal por el Presidente, empieza la Leccion, sin bendicion, ni al fin dice *Tu autem Domine*: luego el Cantor desde su Silla empieza el Responso, y el Versiculario dice el versillo; y acabado el Responso, dice la segunda, y tercera Leccion, y los Versos de los Respensos; y después del tercero alli mismo inícia la Antiphona *Exultabunt*, para Laudes: y caso que no se digan estas, se terminará el Nocturno, diciendo al fin del tercer Responso *Kyrie eleison*, y el Hebdomadario dice *Pater noster*, al que se hincan todos de rodillas; y dexado el Psal-

120 Privilegios Pontificios , y Decretos

mo, se dicen los versos como en Visperas , y el Hebdomadario dice en pie las Oraciones , y el *Requiescant in pace*.

310 Si este Oficio fuere doble , se hara como el dia de la Commemoracion de los Finados, salvo que si se dixere solamente un Nocturno , no se dirá el Invitatorio , aunque en el dia septimo , trigésimo , y Aniversario , se puede decir , como se advertirá adelante , tratando del funeral de los Monges : mas en el dia del Entierro , aunque se diga un Nocturno solo , se debe decir el Invitatorio. Si no se siguieren las Laudes, se guardará lo que se dixo en el numero antecedente , con advertencia, que no se hincarán de rodillas al *Pater noster* , ni á los versos, solo si se inclinarán profundamente á estos , y á la Oracion. De esta manera se dicen los Nocturnos en el Coro , que nuestra Sagrada Religion acostumbra decir por Constitucion , ó algunas obligaciones. Si se dixere algun Nocturno por dotacion , se guardará lo que se ha dicho , y será doble , ó semidoble , segun las clausulas de la fundacion ; pero nunca se dirá el Invitatorio , y las tres Lecciones las dirán los que tienen por tabla las del tercer Nocturno en Maytines. Si despues de algun Nocturno se dixere el Responso en la Iglesia , la Oracion será conforme á lo que dice el Breuiario ; pero despues de la Misa se dirá el Responso, como lo advierte el Missal, con la terminacion *Per Christum Dominum nostrum*.

311 En orden á sentarse los Hermanos de la Escuela á este Oficio de Difuntos , se guardará siempre la costumbre de cada Monasterio.

§. III.

DOCUMENTO III

TEXTOS DEL INVITATORIO DEL OFICIO DE DIFUNTOS; ANTÍFONAS Y SALMO 94

ANTÍFONA. *REGEM CUI OMNIA*

*Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus*

«Al Rey, por quien todo vive,
venid y adoremos»

ANTÍFONA: *CIRCUMDEDERUNT ME*

El texto de esta antífona está extraído del Salmo 17 (18), versículos 5 y 6. (17: 5-6)⁶⁶².

*Circumdederunt me gemitus mortis,
dolores inferni circumdederunt me*⁶⁶³

En la traducción del texto existen varias acepciones para la palabra *Circumdederunt*.

«Me rodean los gemidos de la muerte,
los dolores del infierno me rodean»⁶⁶⁴

«Me cercaban gemidos de muerte,
dolores infernales me cercaban»⁶⁶⁵

⁶⁶² ELDERS, Willem. *Symbolic scores: Studies in the music of the Renaissance*. Netherlands: Brill, 1994, p. 124.

⁶⁶³ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, p. 49.

⁶⁶⁴ PAJARES ALONSO, Roberto L. *Historia de la música en 6 bloques...*, *Op. cit.*, p. 80.

⁶⁶⁵ SOTO CORTÉS, Alberto. *Reina y soberana. Una historia sobre la muerte en el México del siglo XVIII*. México: UNAM, 2010, p. 31.

SALMO 94. VENITE EXULTEMUS DOMINO

La denominación del «salmo invitatorio» o para la antífona simplemente «invitatorio», provienen del salmo 94 (95) *Venite Exultemus Domino*. A causa de lo apropiado de su texto (Venid, aclamemos al Señor) el Salmo 94 comienza los Oficios de Maitines⁶⁶⁶.

Aunque en el Oficio de Difuntos de Carlos V en México se interpretó la antífona *Circumdederunt me*, normalmente en el invitatorio del Maitines del Oficio de Difuntos se intercala la antífona *Regem cui omnia* con el salmo 94. Al final la antífona incluye *Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis*, quedando la estructura de la siguiente manera.

Antífona: *Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus.*

Salmo 94: *Venite exultemus Domino,
jubilemus Deo salutari nostro:
praeoccupemus faciem ejus in confessione,
et in psalmis jubilemus ei.*

Antífona: *Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus.*

Salmo 94: *Quoniam Deus magnus Dominus,
et Rex magnus super omnes deos:
quoniam non repellet Dominus
plebem suam,
quia in manu ejus sunt omnes fines terrae,
altitudines montium ipse conspicit.*

Antífona: *Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus.*

⁶⁶⁶ HOPPIN, Richard H. *La música medieval...*, *Op. cit.*, 115.

Salmo 94: *Quoniam ipsius est mare,
et ipse fecit illud,
et aridam fundaverunt manus ejus:
venite, adoremus, et procidamus ante Deum:
ploremus coram Domino, qui fecit nos:
quia ipse est Dominus Deus noster,
nos autem populus ejus et oves pascuae ejus.*

Antífona: *Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus.*

Salmo: *Hodie si vocem ejus auditeris,
nolite obdurare corda vestra,
sicut in exacerbatione
secundum diem tentationis in deserto:
ubi tentaverunt me patres vestri,
et viderunt opera mea.*

Antífona: *Venite adoremus.*

Salmo: *Quadraginta annis proximus fui generationi huic,
et dixi: Semper hi errant corde:
ipsi vero non cognoverunt vias meas,
quibus juravi in ira mea,
si introibunt in requiem meam.*

Antífona: *Regem cui omnia vivunt,
Venite adoremus.
Requiem aeternam dona eis Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

Antífona: *Venite adoremus.
Regem cui omnia vivunt
Venite adoremus⁶⁶⁷*

⁶⁶⁷ LLORENS CISTERÓ, Josep Marí. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*,
Op. cit., p. 21

«Venid y aclamemos al Señor,
cantemos a Dios nuestro Salvador;
acudamos ante su rostro en confesión,
y con salmos cantémosle.
Al Rey, por quien todo vive,
venid y adoremos.
Porque el Señor es un gran Dios,
y un gran Rey sobre todos los dioses:
porque no rechaza el Señor a su pueblo,
pues tiene en su mano los confines de la tierra
y cuyas son las cumbres de los montes.
Venid y adoremos.
Porque suyo es el mar, que él mismo hizo,
y asentaron sus manos la tierra firme;
venid y adoremos,
y caigamos ante Dios;
lloremos ante Dios, que nos hizo;
pues él es el Señor nuestro Dios;
y nosotros su pueblo,
y las ovejas de sus pastos.
Al Rey, por quien todo vive,
venid y adoremos.
Hoy, si oís su voz,
no endurezcáis vuestros corazones,
igual que en la provocación,
como el día de la tentación del desierto:
cuando me tentaron vuestros padres,
me probaron y vieron mis obras.

Venid y adoremos.
Cuarenta años junto a esa
generación estuve,
y dije: Siempre vagan en sus corazones,
no conocieron mis caminos,
a ellos juré en mi cólera
que no entrarían en mi descanso.
Al Rey, por quien todo vive,
venid y adoremos.
Dales, Señor, el descanso eterno,
y luzca sobre ellos la luz perpetua.

Venid y adoremos.
Al Rey, por quien todo
vive, venid y adoremos»⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ LORENZO, Dr. Joaquín. *Oficio de la Semana Santa*. Barcelona: Miguel y Tomás Gaspar, 1821, pp. 506-508.

DOCUMENTO IV

TEXTO DE LA 1ª ANTÍFONA DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS; *DIRIGE, DOMINE DEUS*

*Dirige Domine Deus meus, in conspectu vram meam*⁶⁶⁹.

« Dirigid mis pasos en vuestra presencia, Señor Dios mío»

⁶⁶⁹ TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo*. Gerona: Librería D.N. Grases, 1853, p. 794.

DOCUMENTO V

TEXTO DEL SALMO 5; *VERBA MEA AURIBUS PERCIBE DOMINE*

Verba mea auribus percipe, Domine; intelige clamorem meum.

Intende voci orationis meae, Rex meus et Deus meus.

Quoniam ad te orabo: Domine, mane exaudies vocem meam.

Mane adstabo tibi et videbo: quoniam non Deus volens iniquitatem tu es.

Neque habitabit juxta te malignus: neque permanebunt injusti ante oculos tuos.

Odisti omnes, qui operantur iniquitatem: perdes omnes, qui loquuntur mendacium.

Virum sanguinum et dolosum abominabitur Dominus: ego autem in multitudine misericordiae tuae, introibo in domum tuam: adorabo ad templum sanctum tuum in timore tuo.

Domine deduc me in justitia tua: propter inimicos meos dirige in conspectu tuo viam meam.

Quoniam non est in ore eorum veritas: cor eorum vanum est.

Sepulchrum patens est guttur eorum, linguis suis dolose agebant, judica illos Deus.

Decidant a cogitationibus suis, secundum multitudinem impietatum eorum expelle eos: quoniam irritaverunt te, Domine.

Et laetentur omnes, qui sperant in te: in aeternum exsultabunt, et habitabis in eis.

Et gloriantur in te omnes, qui diligunt nomen tuum: quoniam tu benedices iusto, Domine, quasi scuto, bona voluntate coronabis eum⁶⁷⁰.

« Prestad, Señor, oídos a mis palabras, escuchad mis clamores.

Atended a la voz de mis súplicas, Rey y Dios mío.

Porque a tí enderezaré mi oración; desde la mañana, Señor, oirás mi voz.

Al amanecer, Señor, me pondré en vuestra presencia, y os contemplaré, porque no sois un Dios que ame la iniquidad.

No morará junto a ti el hombre maligno: ni los injustos permanecerán ante vuestros ojos.

Aborreces a todos los que obran la iniquidad: destruirás todos aquellos que hablan mentira.

⁶⁷⁰ TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo...*, *Op. cit.*, pp. 794-795.

El Señor abominará al hombre sediento de sangre y engañoso: pero yo confiado en la muchedumbre de vuestras misericordias, entraré en vuestra casa: y poseído de un santo temor, doblaré mis rodillas ante vuestro santo templo.

Guíame Señor, por senda la de tu justicia, haz que mi camino sea recto ante tus ojos por causa de mis enemigos.

Pues en su boca no se haya palabra de verdad, y su corazón está lleno de vanidad y perfidia.

Su garganta es cual sepulcro abierto: con sus lenguas urden continuamente engaños: júzgalos, pues, Dios.

Frústrense sus designios, arrojados fuera, lejos de tu presencia, según lo merecen sus muchas impiedades; puesto, Señor, que te han irritado.

Alégrense, por el contrario, todos aquellos que ponen en Ti su esperanza: se regocijarán eternamente, y Tú morarás en ellos.

Y se gloriarán en ti, todos los que aman tu nombre: porque tú bendecirás al justo, Señor, como con un escudo, con buena voluntad lo coronarás»

DOCUMENTO VI

TEXTO DE LA 2ª ANTÍFONA DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS; *CONVERTERE DOMINE*

*Convertere, Domine, et eripe animam meam; quoniam non est in morte qui memor sit tui*⁶⁷¹.

«Volveos Señor hacia mí, y libra mi alma: porque en la muerte ya nadie se acordará de ti»

⁶⁷¹ TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo...*, *Op. cit.*, p. 796. *Ordo Exsequiarum*. Roma: Sabinae, 2008, p. 81.

DOCUMENTO VII

TEXTO DEL SALMO 6; *DOMINE NE IN FURORE*

Domine ne in furore tuo arguas me: neque in ira tua corripas me.

Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum: sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea.

Et anima mea turbata est valde: sed tu Domine usquequo.

Convertere Domine, et eripe animam meam: salvum me fac propter misericordiam tuam.

Quoniam non est in morte, qui memor sit tui: in inferno autem quis confitebitur tibi?

Laboravi in gemitu meo, lavabo per singulas noctes lectum meum: lacrymis meis stratum meum rigabo.

Turbatus est a furore oculus meus: inveteravi inter omnes inimicos meos.

Discedite a me omnes, qui operamini iniquitatem: quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei.

Exaudivit Dominus deprecationem meam: Dominus orationem meam suscepit.

Erubescant, et conturbentur vehementer omnes inimici mei: convertantur, et erubescant valde velociter⁶⁷².

«Señor, no me rependas en tu furor: ni me castigues en tu ira. Ten misericordia de mí, Señor, porque soy débil: sálvame, Señor, porque todos mis huesos se estremecen Y mi alma está muy atormentada: más Señor, ¿hasta cuándo? Vuélvete Señor, y libera mi alma. Sálvame por tu misericordia. Porque en la muerte nadie se acuerda de ti: ¿y quién podrá alabarte en el sepulcro?

Estoy agotado de tanto gemir: cada noche empapo mi lecho con llanto: inundo de lágrimas mi cama. Mis ojos están extenuados: por el pesar y envejecidos a causa de la opresión de mis enemigos. Apartaos de mí todos los obradores de iniquidad; porque el Señor ha oído la voz de mi llanto. El Señor ha escuchado mi súplica: el Señor ha aceptado mi plegaria. Confundidos sean y vehementemente perturbados todos mi enemigos apártense, sean luego confundidos»

⁶⁷² TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo...*, Op. cit., p. 754.

DOCUMENTO VIII

TEXTO DE LA 3ª ANTÍFONA DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS; *NE QUANDO RAPIAT*

*Ne quando rapiat ut leo animam meam,
dum non est qui redimat, neque qui salvuum faciat*⁶⁷³.

«No sea que arrebatte el enemigo mi alma,
cual león que arrebatara su presa, cuando no haya quien me rescate, y me salve»

⁶⁷³ TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo...*, *Op. cit.*, p. 796.

DOCUMENTO IX

TEXTO DEL SALMO 7; *DOMINE DEUS MEUS, IN TE SPERAVI*

*Domine Deus meus in te speravi libera me ab omnibus persequentibus me et eripe me
nequando rapiat ut leo animam meam dum non est qui redimat neque qui salvum faciat
Domine Deus meus si feci istud si est iniquitas in manibus meis
si reddidi retribuentibus mihi mala decidam merito ab inimicis meis inanis
persequatur inimicus animam meam et comprehendat eam et conculcet in terra vitam
meam et gloriam meam in pulverem deducat
exsurge Domine in ira tua et exaltare in finibus inimicorum tuorum exsurge Domine
Deus meus in praecepto quod mandasti
et synagoga populorum circumdabit te et propter hanc in altum regredere
Domine iudica populos iudica me Domine secundum iustitiam meam et secundum
innocentiam manuum mearum super me
consummetur nequitia peccatorum et dirige iustum scrutans corda et renes Deus
iustum adiutorium meum a Domino qui salvos facit rectos corde
Deus iudex iustus fortis et longanimis numquid irascitur per singulos dies
nisi convertamini gladium suum vibravit arcum suum tetendit et paravit illum
et in ipso paravit vasa mortis sagittas suas ardentibus effecit
ecce parturit iniustitiam concepit dolorem et peperit iniquitatem
lacum aperuit et effodit eum et incidit in foveam quam fecit
convertetur dolor eius in capite eius et in vertice eius iniquitas eius descendet
confitebor Domino secundum iustitiam eius et psallam nomini Domini Altissimi⁶⁷⁴.*

« Señor Dios mío, en ti he esperado, sálvame de todos los que me persiguen y libérame,

No sea que arrebate el enemigo a mi alma, cual león que arrebatara su presa, cuando no
haya quien me rescate, y me salve no sea que arrebate como el león mi alma.

Señor Dios mío, si hice eso, si hay iniquidad en mis manos, si yo he dado mal por mal,
seré justamente confundido por mis enemigos.

⁶⁷⁴ TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo...*, Op. cit., pp. 796-797.

Persiga el enemigo mi alma y la prenda y apodérese de ella: hallé con sus pies lo mejor de mi vida en esta tierra, y reduzca a polvo todas mis glorias.

Levántate, Señor, y revestíos de vuestra ira: muéstrate con todo tu poder en medio de mis enemigos.

Levantaos también, Señor Dios mío, para hacer ver los preceptos que nos habéis impuesto: y la congregación de los pueblos os rodeará.

Y para que seáis conocido en toda ella, tornaos a esas alturas: el Señor juzgara a los pueblos.

Júzgame, Señor, según mi justicia, y según la inocencia que hay en mí.

Consúmase la maldad de los pecadores, y confirma al justo: Dios que escudriñas lo secreto de los corazones.

Mi auxilio está Dios; quien salvó a los rectos de corazón.

Dios es juez justo, fuerte, ¿se mostrará acaso irritado para siempre?

Si no os convertís de todo corazón, hará vibrar sobre vuestras cabezas la espada de su justicia: tendió su arco, y lo tiene siempre preparado para disparar las flechas de su furor.

Y allí tiene preparados golpes de muerte: aguzó sus flechas con hierros encendidos.

He aquí que dio a luz a la injusticia, Concibió el dolor y parió a la iniquidad;

Abrió un lago abrió y lo cavó en una fosa, que él mismo hizo.

Caerán sobre tu cabeza todo el dolor (desgracias): y sobre su coronilla su iniquidad descenderá.

Alabaré al Señor según su justicia: y tañeré un salmo para el nombre del Señor Altísimo».

DOCUMENTO X

TEXTO DE LAS LECCIONES Y RESPONSORIOS DEL NOCTURNO I DE MAITINES DEL OFICIO DE DIFUNTOS

IN PRIMO NOCTURNO:

VERSICULUM

A porta inferi Erue Domine animas eorum.

«De la puerta del infierno, arranca, Señor, sus almas».

LECTIO I. [Job 7, 16-21]. *Parce mihi Domine*

Parce mihi, Domine: nihil enim sunt dies mei.

Quid est homo, quia magnificas eum?

Aut quid apponis erga eum cor tuum?

Visitas eum diliculo et subito probas illum.

Usquequo non parcis mihi, nec dimitis me,

ut glutiam salivam meam?

Peccavi, quid faciam tibi, o custos hominum?

Quare posuisti me contrarium tibi,

et factus sum mihimetipsi gravis?

Cur non tollis peccatum meum,

et quare non aufers iniquitatem meam?

Ecce, nunc in pulvere dormiam,

*et si mane me quaesieris, non subsistam*⁶⁷⁵.

⁶⁷⁵ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX..., Op. cit.*, p. 22.

«Sé condescendiente, señor, mi vida ya no es nada. ¿Qué es el hombre para que lo consideres tanto y pongas en él tu atención? Lo visitas cada día y constantemente lo pones a prueba. ¿Hasta cuándo no apartarás de mí tu mirada? ¿Cuándo me dejarás para, al menos, poder tragar saliva? Pequé, pero ¿qué daño puede hacerte eso a ti, protector de los hombres? ¿Por qué me has convertido en tu enemigo? ¿Cómo has hecho que ni yo mismo pueda soportarme? Por qué no borras mi pecado y perdonas mi culpa, pues pronto dormiré en el polvo, y si mañana me buscas, ya no estaré»

RESPONSORIO I. Creo quod Redemptor meus vivit

Credo quod Redemptor meus vivit

et in novissimo die de terra surrecturus sum:

Et in carne mea videbo Deum salvatorem meum⁶⁷⁶.

«Creo que mi Redentor vive, y que en el día postrero he de resucitar, y en esta carne mía veré a Dios mi Salvador»

⁶⁷⁶TORRECILLA, Fray Pedro María. *Devocionario Completo...*, Op. cit., p. 799. *Ordo Exsequiarum*. Roma: Sabinae, 2008, p. 81.

LECTIO II [Job 10, 1-7] Taedet animam

*Taedet animam meam vitae meae:
dimittam adversum me eloquium meum,
loquar in amaritudine animae meae.
Dicam deo: Noli me condemnare.
Indica mihi, cur me ita iudices.
Numquid bonum tibi videtur,
si calumniaris me et opprimas me,
opus manuum tuarum,
et concilium impiorum adiuves.
Numquid oculi carnei tibi sunt,
aut sicut videt homo et tu videbis?
Numquid sicut dies hominis dies tui,
et anni tui sicut humana sunt tempora,
ut quaeras iniquitatem meam,
et peccatum meum scruteris?
Et scias quia nihil impium fecerim,
cum sit nemo qui de manu tua possit eruiere⁶⁷⁷*

«Mi alma está hastiada de la vida, voy a llorar is quejas, y a hablar desde la amargura de mi corazón. Quiero decir a Dios: No me condenes. ¿Por qué me juzgas así? ¿Te parece bien calumniarme y oprimirme a mí, obra de tus manos, alentando la opinión de los impíos? ¿Tienes acaso los ojos de carne, y miras como miran los hombres? ¿Son tus días como los de los hombres y tus años los años humanos, para que estés escudriñando mis culpas y buscando mis pecados, aunque no he cometido ningún acto impuro, y aunque nadie pueda escapar de tus manos?»

⁶⁷⁷ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX..., Op. cit.*, p. 23.

RESPONSORIO II. *Qui Lazarum resucitasti*

Qui Lazarum resucitasti a monumento foetidum,

Tu eis, Dómine, dona requiem, et locum indulgentiæ.

Qui venturus es judicare vivos et mórtuos, et sæculum per

*ignem. Tu eis, Dómine, dona requiem, et locum indulgentiæ*⁶⁷⁸

«Tú que resucitaste a Lázaro de la hedionda tumba, tú Señor, dales el descanso, y el lugar del perdón. Tú que vendrás a juzgar a los vivos y muertos, y a todas las generaciones por medio del fuego. Tú señor, dales el descanso, y el lugar del perdón»

⁶⁷⁸ DE PALAFOX Y MENDOZA, D. Juan. *Manual para precisa, pronta y fácil administración de los Santos Sacramentos*. Puebla: Atenógenes Castillero, 1847, p. 34. *Ordo Exsequiarum*. Roma: Sabinae, 2008, p. 81.

LECTIO III [Job 10, 8-12]. Manus tuae fecerunt me

*Manus tuae fecerunt me,
et plasmaverunt me totum in circuiti:
et sic repente praecipitis me?
Memento, quaeso,
quod sicut lutum feceris me,
et in pulverem reduces me.
Nonne sicut lac mulsisti me,
et sicut casum me coagulasti?
Pello et carnibus vestiti me:
ossibus et nervis compegisti me.
Vitam et misericordiam tribuisti mihi, et
visitatio tua cuodivit spiritum meum⁶⁷⁹*

«Tus manos me hicieron y me formaron, y ¿de repente vas a aniquilarme?. Te pido que recuerdes que me moldeaste como al barro ¿y vas ahora a reducirme a polvo?. ¿No me exprimiste como la leche para cuajarme como a un queso? Me revestiste de piel y carne, y me consolidaste. Vida y misericordia me otorgaste, y tu providencia guardó mi espíritu»

⁶⁷⁹ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX..., Op. cit.*, pp. 23-24.

DOCUMENTO XI

TEXTO DEL SALMO 130 (129); *DE PROFUNDIS CLAMAVI AD TE, DOMINE*

De profundis clamavi ad te, Domine;

Domine, exaudi vocem meam.

Fiant aures tuae intendentes

in vocem deprecationis meae.

Si iniquitates observaveris, Domine,

Domine, quis sustinebit?

Quia apud te propitiatio est,

ut timeamus te.

Sustinui te, Domine,

sustinuit anima mea in verbo eius;

speravit

Anima mea in Domino

magis quam custodes auroram.

Magis quam custodes auroram

Speret Israel in Domino,

quia apud Dominum misericordia,

et copiosa apud eum redemptio.

Et ipse redimet Israel

*ex omnibus iniquitatibus eius*⁶⁸⁰

«Desde lo más profundo te invoco (grito), Señor, ¡Señor, oye mi voz! Estén tus oídos atentos al clamor de mi plegaria. Si tienes en cuenta las culpas, Señor, ¿quién podrá subsistir? Pero en ti se encuentra el perdón, para que seas temido. Mi alma espera en el Señor, y yo confío en su palabra. Mi alma espera al Señor, más que el centinela la aurora. Como el centinela espera la aurora, Espere Israel al Señor, porque en Él se encuentra la misericordia y la redención en abundancia: Él redimirá a Israel de todos sus pecados»

⁶⁸⁰ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, Op. cit., p. 81. *Ordo Exsequiarum*. Roma: Sabinae, 2008, p. 98.

DOCUMENTO XII

TEXTO DEL RESPONSORIO; *LIBERA ME, DOMINE*

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda

Quando coeli movendi sunt et terra.

Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

*Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussion venerit at que venture
ira. Quando coeli movendi sunt et terra*⁶⁸¹

«Líbrame, Señor, de la muerte eterna, en aquel tremendo día.

Cuando temblarán los cielos y la tierra.

Cuando vienes a juzgar al mundo con el fuego.

Temblando estoy y temo, mientras llega el juicio y la ira
venidera. Cuando temblarán los cielos y la tierra»

⁶⁸¹ *Guía del sacerdote para asistir a los moribundos, y ejercer otros actos de su ministerio.* Barcelona: Imprenta de los Herederos del la V. Pla, 1861, p. 164.

DOCUMENTO XIII

TEXTOS DE LA MISSA PRO DEFUNCTIS⁶⁸²

MISSA PRO DEFUNCTIS

Introitus

*Requiem aeternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.*

*Te decet hymnus Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.*

*Requiem aeternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.*

(4 Esdr. 2:34-35; Sal. 64(65):1-2)

«Dales, Señor, el descanso eterno, y brille ante sus ojos la luz perpetua.

Te cantarán himnos, Dios, en Sión y se te ofrecerán votos en Jerusalem.
Escucha mi oración,
Tú a quien todos iremos.

Dales, Señor, el descanso eterno, y brille ante sus ojos la luz perpetua»

⁶⁸² THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, pp. 1807-1815.

Kyrie

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

«Señor, ten piedad.

Cristo, ten piedad.

Señor, ten piedad».

Graduale

*Requiem aeternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis.*

*In memoria aeterna erit justus:
ab auditione mala non timebit.*

(4 Esdr. 2:34-35; Sal. 110(111):7)

«Dales, Señor, el descanso eterno,
y brille ante sus ojos la luz perpetua.

El justo será recordado eternamente,
no temerá las malas nuevas»

Offertorium

*Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni, et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam.
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini eius.*

*Hostias et preces tibi,
Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animibus illis,
quarum hodie memoriam facimus,
fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam.
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini eius.*

«Señor Jesucristo, Rey de la Gloria,
libera a las almas de los fieles difuntos
de las penas del infierno y del abismo profundo.
Sálvalas de las garras del león
para que no sean devoradas por el averno
ni caigan en las tinieblas.
Que San Miguel las conduzca
a la santa luz,
como prometiste a Abraham
y a su descendencia.

Hostias y súplicas de alabanza,
Señor, te ofrecemos.
Acéptalas para provecho de las almas
por las que te las ofrecemos.
Haz, Señor, que pasen de la muerte a la vida,
como prometiste a Abraham
y a su descendencia»

Sanctus-Benedictus

*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.*

*Benedictus qui venit in nomine Domini
Hosanna in excelsis.*

«Santo, Santo, Santo es el Señor,
Señor Dios de los ejércitos.
Llenos están los cielos y la tierra
de tu gloria.
Hosanna en el cielo.

Bendito el que viene en nombre del
Señor Hosanna en el cielo»

Agnus Dei

Agnus Dei

qui tollis peccata mundi,

dona eis requiem.

Agnus Dei

qui tollis peccata mundi,

Dona eis requiem sempiternam.

«Cordero de Dios,

que quitas el pecado del mundo,

dales el descanso.

Cordero de Dios,

que quitas el pecado del mundo,

dales el descanso eterno».

Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine .

Cum sanctis tuis in aeternum,

quia pius es.

Requiem aeternam dona eis Domine

et lux perpetua luceat eis

cum sancti tuis in aeternum,

quia pius es.

«Brille la luz perpetua ante ellos,
junto a los Santos y para toda la eternidad,
por tu misericordia.

Dales, Señor, el descanso eterno,
y brille ante sus ojos la luz perpetua
junto a los Santos y para toda la eternidad,
por tu misericordia»

DOCUMENTO XIV

TEXTO DEL MOTETE *NUNC ENIM SI CENTUM LINGUE SINT*

*Nunc enim si centum lingue sint,
Carole Imperator,
laudes non possum promere rite tuas,
qui reges magnos multos
valdeque potentes fudisti,
Summo ast auxiliante Deo.*

*Ne dubitatis,
letusque tuis accingere satis,
quoque hostes plures sunt tibi,
fides magnis.*

*Innumeras unus potis es
prostrare phalangas,
cum cœlesti federa Rege facis.
Austria multi tibi,
Germania cuncta ministrat, ewerr
hinc memorem famam,
qui bene vivis, habes⁶⁸³.*

«Ahora, aunque cien lenguas tuviera,
no podría alabarte
merecidamente, como es debido,
¡Emperador Carlos!
que has vencido tantos y tan grandes y poderosos Reyes
con la ayuda de Dios.

⁶⁸³ GETZ, Christine Suzanne. *Music in the collective experience...*, *Op. cit.*, p. 144.

No vaciles,
y prepárate gozoso a asumir tu destino;
ten más fe,
porque muchos son tus enemigos.

Solo tú puedes doblegar innumerables
ejércitos, pues has hecho un pacto con el Rey de los Cielos.

Gran parte de Austria
y toda Alemania te sirven,
a ti que estás en la memoria
y en el reconocimiento de los hombres de bien».

DOCUMENTO XV

TEXTO DEL RESPONSORIO *NE RECORDERIS*

En las exequias de Carlos V *Ne recorderis* se cantó al final de la Misa Solemne celebrada el día 1 de diciembre, finalizando con esta obra todas las honras fúnebres ofrecidas al Emperador. Sin embargo, normalmente este responsorio se cantaba como tercer responsorio del segundo nocturno de maitines.

IN SECUNDO NOCTURNO:

VERSICULUM

Collocet eos Dominus cum principibus. Cum principibus populi sui.

«Los coloca el Señor entre los príncipes, con los príncipes de su pueblo».

RESPONSORIUM III

Ne recorderis peccata mea, Domine,

Dum veneris judicare saeculum per ignem.

Dirige, Domine Deus meus,

In conspectu tu viam meam.

*Dum veneris judicare saeculum per ignem*⁶⁸⁴.

«No recuerdes mis pecados, Señor, cuando vengas a juzgar el mundo por el fuego. Dirige, Señor Dios mío, hacia tu mirada mi camino cuando vengas a juzgar el mundo por el fuego»

⁶⁸⁴ BOSCH DE CENTELLAS Y CARDONA, Baltasar. *Práctica de visitar a enfermos y ayudar á bien morir*. Madrid: Julián Viana Razola, 1832, p. 331.

APÉNDICE DE PARTITURAS

INDICE DEL APÉNDICE DE PARTITURAS

Vigilia (Oficio de Maitines), día de San Andrés (30 de noviembre de 1559)

Antífona del invitatorio; <i>Circumdederunt me</i> (Cristóbal de Morales)	428
Reconstrucción del invitatorio del Oficio de Maitines; Antífona <i>Circumdederunt me</i> (Cristóbal de Morales) y salmo 94 <i>Venite exultemus Domine</i> (Cristóbal de Morales).	434
1ª Antífona; <i>Dirige Domine</i>	456
Salmo 5; <i>Verba mea auribus percibe Domine</i>	458
2ª Antífona; <i>Convertere Domine</i>	460
Salmo 6; <i>Domine, ne in furore</i>	462
3ª Antífona;	
Facsímil. <i>Ne quando rapiat</i> (Juan Vázquez)	464
Transcripción. <i>Ne quando rapiat</i> (Juan Vázquez)	466
Salmo 7; <i>Domine Deus meus</i>	468
1ª Lección; <i>Parce mihi Domine</i> (Cristóbal de Morales)	472
1º Responsorio; <i>Credo quod Redemptor meus vivit</i>	474
2ª Lección; <i>Taedet animam meam</i> (Cristóbal de Morales)	478
2º Responsorio; <i>Qui Lazarum resucitasti</i>	480
3ª Lección;	
<i>Manus tuae Domine a 4</i> (Cristóbal de Morales)	484
<i>Manus tuae Domine a 5</i> (Cristóbal de Morales)	486
Salmo 129; <i>De profundis clamavi</i>	490
Responsorio;	
Manuscrito. <i>Libera me, Domine</i> (Juan de Anchieta)	494
Transcripción. <i>Libera me, Domine</i> (Juan de Anchieta)	498

Misa Solemne cantada (1 de diciembre de 1559)

Misa;	
Facsímil. <i>Missa pro defunctis a 5</i> (Cristóbal de Morales)	514
Transcripción. <i>Missa pro defunctis a 5</i> (Cristóbal de Morales)	544
Motete;	
Facsímil. <i>Nunc enim si centum lingue sint</i> (Pierre de Manchicourt)	584
Transcripción. <i>Nunc enim si centum lingue sint</i> (Pierre de Manchicourt)	588
Responsorio;	
Manuscrito. <i>Ne recorderis</i> (Francisco de la Torre)	600
Transcripción. <i>Ne recorderis</i> (Francisco de la Torre)	604

**Vigilia (Oficio de Maitines),
día de San Andrés (30 de noviembre de 1559)**

CRITERIOS UTILIZADOS EN EL APÉNDICE DE PARTITURAS.

La música de Cristóbal de Morales para el Oficio de Difuntos figura en copias manuscritas con variadas versiones, a continuación se exponen las fuentes manejadas en las transcripciones utilizadas en esta tesis.

*Ávila 1*⁶⁸⁵

Archivo Catedralicio de la Santa Apostólica Iglesia Catedral el Salvador de Ávila (E-Ac), Cantoral de polifonía nº 1. Manuscrito en papel, copiado entre los siglos XVII y XVIII, actualmente consta de 228 páginas.

*Ávila 2*⁶⁸⁶

Archivo Catedralicio de la Santa Apostólica Iglesia Catedral el Salvador de Ávila (E-Ac), Cantoral de polifonía nº 2. Manuscrito en papel, copiado entre los siglos XVII y XVIII, actualmente consta de 221° páginas.

*El Escorial 1*⁶⁸⁷

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E-E), códice nº 3, copiado en el siglo XVII. Consta de 77 folios.

El Escorial 2

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E-E), códice nº 7, copiado en 1781 por Pablo Ramoneda. Consta de 70 folios. Contiene sólo la antífona del *Invitatorium*.

El Escorial 3

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (E-E), códice nº10, copiado entre los siglos XVII y XVIII. Consta de 81 folios. Contiene sólo la antífona del *Invitatorium*.

⁶⁸⁵ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, p. 9.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

⁶⁸⁷ RUBIO, Samuel. *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo de El Escorial* Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1976.

Granada

Archivo de Música de la Capilla Real de Granada (E-GRcd), Ma. 1 Escrito en papel, copiado a principios del siglo XVII, con 107 folios⁶⁸⁸

*Segovia*⁶⁸⁹

Archivo Capitular de la Catedral de Segovia (E-SE), Ms. 1 Libro de coro copiado en papel entre los siglos XVI y XVII. Consta de 34 folios.

Málaga

Archivo Capitular de la Catedral de Málaga (E-MA), Libro de Coro, Ms. 4.

Montserrat

Archivo del Monasterio de Montserrat (E-MO), Cantoral polifónico, nº 753. Manuscrito en papel copiado en el siglo XVII, con 55 folios⁶⁹⁰.

Toledo

Catedral de Toledo. Códice 21. Libros de polifonía nº 21.

Valladolid 1

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid (E-V), Ms. 1. Volumen en papel copiado en 1792. Consta de 87 folios.

Valladolid 2

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid (E-V), Libro de Coro, ms. 16, manuscrito en papel del siglo XVI.

Valladolid 3

Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de Valladolid (E-V), Libro de Coro, ms. 21, manuscrito en papel, copiado para la Catedral de Valladolid (página en título) en 1649, consta de 97 folios.

⁶⁸⁸ LÓPEZ- CALO, José. “El archivo de música de la Capilla Real de Granada”. En: *Anuario Musical*, vol. III (1958), pp. 106-107.

⁶⁸⁹ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Segovia, I*. Segovia: Diputación de Segovia, 1988. pp. 1-3.

⁶⁹⁰ OLIVAR, Alexandre. *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat...*, *Op. cit.*, p. 177.

Antífona del Invitatorio. *CIRCUMDEDERUNT ME*

El texto de la antífona procede del salmo 17, vs. 5-6. Transcrita por Higinio Anglés tomando por base los libros de polifonía nº 21 de la Catedral de Toledo, folio 34v-35v. En la inicial del *bassus* se lee 1549⁶⁹¹.

La transcripción que se aporta es la realizada por Josep María Llorens Cisteró, publicada en 2010, dentro de la colección *Los Monumentos de la Música* del CSIC, *Opera Omnia. Volumen IX: Missa et Motecta defunctorum* de Cristóbal de Morales.

Morales expone en la voz superior del *cantus* la melodía en valores largos, encontrando en las voces inferiores todo el entramado polifónico. La textualidad de esta antífona no es homofónica, como más adelante se verá que ocurre con las lecciones, recuerda más a la escritura motética, durante mucho tiempo se la consideró un motete. Sin embargo, el hecho de exponer la melodía en la voz superior y en valores largos hace que se entienda claramente el texto.

Cabe destacar las cadencias sobre la nota fa, coincidiendo con la palabra *mortis*, y al final sobre la sílaba *me*. Esto hace que la antífona pudiese dividirse claramente en dos partes para interpretarse de manera antifonal junto al salmo del invitatorio. En la reconstrucción que se propone, más adelante, se aprecia claramente esta estructura antifonal en la que se va intercalando la primera y segunda parte de la antífona con los versículos del salmo 94.

⁶⁹¹ ANGLÉS, Higinio. *Opera Omnia. Cristóbal de Morales. Volumen III...*, *Op. cit.*, p. 27 y LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, p. 49.

CIRCUMDEDERUNT ME (CRISTÓBAL DE MORALES)

Invitatorio de Maitines del Oficio de Difuntos

*Antífona*⁶⁹²

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

The musical score is written for five voices: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The lyrics are: 'Cir - cum - de - de - runt me. Cir - cum - de - de - runt me. ge - mi - tus mor - tis, mor - tis, mor - tis, ge - mi - tus mor - tis, ge - mi - tus mor - tis.'

⁶⁹² Transcripción de Josep María Llorens Cisteró en LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, Op. cit, pp. 127-128. Edición M^a Ángeles Zapata Castillo.

C do - lo - res in - fer - - -

A do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II do - lo - res in - fer - - -

B do - lo - res in - fer - ni

C ni cir - cum - - de - -

A de - de - runt me.

T. I cum - de - de - runt me.

T. II - - - ni cir - cum - de -

B cir - cum - de - de - runt cir - - -

C - - - de - - runt me.

A Cir - cum - de - de - runt me.

T. I Cir - cum - de - de - runt me

T. II de - - - runt me.

B cum - de - de - - runt me.

RECONSTRUCCIÓN DEL INVITATORIO DE LAS EXEQUIAS DE CARLOS V, 30 DE NOVIEMBRE DE 1559

Como se ha indicado en el capítulo IV, lo habitual era cantar en el invitatorio del Oficio de Difuntos la antífona *Regem cui omnia* junto con el salmo 94, como quedó expuesto también en el apéndice documental (documento III). En el caso de la exequias mexicanas se sabe que la antífona que se interpretó fue *Circumdederunt me* de Cristóbal de Morales, tal y como se describe en la crónica de Francisco Cervantes de Salazar.

Hecho esto con toda pompa y autoridad posible, y después que todos se hubieron sentado, se comenzó la Vigilia mayor en esta manera: el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invitatorio, que en el uno se dijo *Circumdederunt me*, y en el otro el psalmo *Exultemus*, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales: comenzóse la Vigilia con tanta devoción y suavidad de voces, que levantaban los espíritus⁶⁹³.

Hay que destacar varios aspectos de esta crónica; por un lado la excepcionalidad de cantar la antífona *Circumdederunt* y no *Regem cui omnia*, y por otro que aunque antífona y salmo se interpretaban de manera antifonal, no se hizo como se solía con un solista que cantaba el salmo y el coro cantaba la antífona, sino que todo fue interpretado de manera polifónica y además con dos coros enfrentados uno cantando a 5 y otro a 4 voces.

La manera en que se solía interpretar el invitatorio, es decir alternando solista y coro, es la siguiente, tal y como propone Wagstaff⁶⁹⁴, (los textos que llevan una **s** delante corresponden a los cantados por el solista, y los que llevan **c** eran cantados por el coro)

⁶⁹³ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *Túmulo Imperial...*, *Op. cit.*, p. 209.

⁶⁹⁴ WAGSTAFF, Grayson. "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me...*", *Op. cit.*, pp. 34-35.

Antífona:

s *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*
c *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me*

Salmo 94:

s vss 1-2, *Venite...jubilemus ei.*
c *Circumdederunt me...*⁶⁹⁵
s vss 3-4, *Quoniam...conspicit*
c *Dolores...*⁶⁹⁶
s vss 5-7, *Quoniam...ejus.*
c *Circumdederunt*⁶⁹⁷
s vss 8-9, *Hodie...opera mea.*
c *Dolores...*⁶⁹⁸
s vss 10-11, *Quadragesima...requiem meam.*
c *Circumdederunt*⁶⁹⁹
s *Requiem...eis.*
c *Dolores...*⁷⁰⁰
s *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*
c *Dolores...*⁷⁰¹

Sabiendo por la crónica de Cervantes de Salazar que en el caso de la exequias mexicanas no hubo solista, sino dos coros, coro 1 (**c1**) y coro 2 (**c2**) se propone la siguiente reconstrucción, cambiando lo interpretado por el solista 1 por el coro1.

⁶⁹⁵ Se interpretaría la totalidad del texto.

⁶⁹⁶ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁶⁹⁷ Primera parte únicamente, hasta *mortis*.

⁶⁹⁸ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁶⁹⁹ Primera parte únicamente, hasta *mortis*.

⁷⁰⁰ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁷⁰¹ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

Antífona:

- c1** *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*
c2 *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*

Salmo 94:

- c1** vss 1-2, *Venite...jubilemus ei.*
c2 *Circumdederunt me...*⁷⁰²
c1 vss 3-4, *Quoniam...conspicit*
c2 *Dolores...*⁷⁰³
c1 vss 5-7, *Quoniam...ejus.*
c2 *Circumdederunt*⁷⁰⁴
c1 vss 8-9, *Hodie...opera mea.*
c2 *Dolores...*⁷⁰⁵
c1 vss 10-11, *Quadraginta...requiem meam.*
c2 *Circumdederunt*⁷⁰⁶
c1 *Requiem...eis.*
c2 *Dolores...*⁷⁰⁷
c1 *Circumdederunt me gemitus mortis; dolores inferni circumdederunt me.*
c2 *Dolores...*⁷⁰⁸

Musicalmente se puede suponer que fue un acontecimiento único, dos coros interpretando antífona y salmo en polifonía. Como ya se ha indicado, en *Circumdederunt me* hay que señalar las cadencias en fa sobre las palabras *mortis*, en la sílaba *tis*, y en la última palabra *me*, al final de la antífona. Esto hace que esté compuesta de tal manera que pudiese ser interpretada de esta forma antifonal y poder partir la antífona en dos partes para alternar con el salmo.

El salmo 94 de Cristóbal de Morales se encuentra en varios manuscritos y tiene varias versiones concordantes, entre las fuentes citadas anteriormente; en *Ávila 1*, *Ávila 2*, *Granada*, *Montserrat*, *Segovia*, *Valladolid 3*, y *el Escorial 3*. La transcripción que se ha utilizado aquí es la de Josep María Llorens Cisteró tomando por base el manuscrito de *Segovia* en contraste con otras versiones. El manuscrito de Segovia escribe la

⁷⁰² Se interpretaría la totalidad del texto.

⁷⁰³ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁷⁰⁴ Primera parte únicamente, hasta *mortis*.

⁷⁰⁵ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁷⁰⁶ Primera parte únicamente, hasta *mortis*.

⁷⁰⁷ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

⁷⁰⁸ Segunda parte del *Circumdederunt*, desde *Dolores* en adelante.

antífona del invitatorio *Regem cui omnia vivunt* después de los versículos del salmo 94: *Venite exultemus, Quoniam ipsius, Quadraginta annis y Requiem aeternam*; la segunda mitad de la antífona *Venite* sigue a *Quoniam Deus y Hodie*, manteniendo así el antiguo método de la salmodia⁷⁰⁹

El salmo 94 al final de cada versículo hace una cadencia siguiendo un patrón que alterna cadenciar en fa (vss. 2, 7,11) o en re (vss. 4,9). Sin embargo, al final de los versículos del salmo, en *Requiem aeternam...eis*, hay una cadencia en La, con el do#, algo muy particular que no aparece en todo el salmo, claramente se produce un cambio de sonoridad con ese acorde con la 3ª Mayor al final de la letra del salmo y cerrando el verso del *Requiem*. Lo curioso es que después de esa cadencia en La, el coro 2 vuelve a retomar el modo de fa cantando la segunda parte de la antífona, empezando en *dolores inferni*, un gran contraste sonoro, sin olvidar el cambio continuo de 4 a 5 voces durante todo el invitatorio. También ocurre este cambio marcado de sonoridad al comienzo del salmo cuando acabada la antífona por el coro 2, con la cadencia en fa, y comienza el coro 1 el salmo con un acorde en do.

A continuación se reconstruye la propuesta completa del invitatorio expuesta anteriormente.

⁷⁰⁹LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, Op. cit, p. 13.

Coro 1: Antífona completa. *Circumdederunt me*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripció: Josep Maria Llorens Cisteró

[illegible]

C do - lo - res in - fer - - -

A do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II do - lo - res in - fer - - - -

B do - lo - res in - fer - ni

C ni cir - cum - - - de - - -

A de - de - runt me.

T. I cum - de - de - runt me.

T. II - - - ni cir - cum - de -

B cir - cum - de - de - runt cir - - -

C - - - de - - - runt me.

A Cir - cum - de - de - runt me.

T. I Cir - cum - de - de - runt me

T. II de - - - runt me.

B cum - de - de - - - runt me.

Coro 2: Antífona completa. *Circumdederunt me*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripció: Josep Maria Llorens Cisteró

[illegible]

C do - lo - res in - fer - - -

A do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II do - lo - res in - fer - - - -

B do - lo - res in - fer - ni

C ni cir - cum - - - de - - -

A de - de - runt me.

T. I cum - de - de - runt me.

T. II - - - ni cir - cum - de -

B cir - cum - de - de - runt cir - - -

C - - - de - - - runt me.

A Cir - cum - de - de - runt me.

T. I Cir - cum - de - de - runt me

T. II de - - - runt me.

B cum - de - de - - - runt me.

Coro 1: Salmo 94. *Venite Exultemus*, vss. 1-2, *Venite....jubilemus ei*⁷¹⁰

Cristóbal de Morales (1500-1553)
Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

Ps. 94, V. 1

C
Ve - ni - te e-xul-te - mus Do-mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro:

A
Ve - ni - te e-xul-te - mus Do-mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro:

T
Ve - ni - te e-xul-te - mus Do-mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro:

B
Ve - ni - te e-xul-te - mus Do-mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro:

C
pre - o - cu-pe-mus fa-ci-em e - ius in con-fes-si - o - ne, et in psal - mis ju-bi-le - mus e - i.

A
pre - o - cu-pe-mus fa-ci-em e - ius in con-fes-si - o - ne, et in psal - mis ju-bi-le - mus e - i.

T
pre - o - cu-pe-mus fa-ci-em e - ius in con-fes-si - o - ne, et in psal - mis ju-bi-le - mus e - i.

B
pre - o - cu-pe-mus fa-ci-em e - ius in con-fes-si - o - ne, et in psal - mis ju-bi-le - mus e - i.

⁷¹⁰ Transcripción completa del salmo en LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales* († 1553): *Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, pp. 55-61. Edición M^a Ángeles Zapata Castillo.

Coro 2: Antífona completa. *Circumdederunt me*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripció: Josep Maria Llorens Cisteró

[illegible]

C do - lo - res in - fer - - -

A do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II do - lo - res in - fer - - - -

B do - lo - res in - fer - ni

C ni cir - cum - - - de - - -

A de - de - runt me.

T. I cum - de - de - runt me.

T. II - - - ni cir - cum - de -

B cir - cum - de - de - runt cir - - -

C - - - de - - - runt me.

A Cir - cum - de - de - runt me.

T. I Cir - cum - de - de - runt me

T. II de - - - - runt me.

B cum - de - de - - - runt me.

Coro 1: Salmo 94. Venite Exultemus, vss. 3-4, Quoniam....conspicit

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

V. 2

C
Quo - ni - am De - us mag - nus Do - mi - nus, et Rex mag - nus su - per o - mnes de - os:

A
Quo - ni - am De - us mag - nus Do - mi - nus, et Rex mag - nus su - per o - mnes de - os:

T
Quo - ni - am De - us mag - nus Do - mi - nus, et Rex mag - nus su - per o - mnes de - os:

B
Quo - ni - am De - us mag - nus Do - mi - nus, et Rex mag - nus su - per o - mnes de - os:

C
quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu e - ius

A
quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu e - ius

T
quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu e - ius

B
quo - ni - am non re - pel - let Do - mi - nus ple - bem su - am, qui - a in ma - nu e - ius

C
sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - pse con - spi - cit.

A
sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - pse con - spi - cit.

T
sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - pse con - spi - cit.

B
sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - pse con - spi - cit.

Coro 2: Antífona 2º parte. *Dolores inferni...*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep Maria Llorens Cisteró

The musical score is written for five voices: Contralto (C), Alto (A), Tenor I (T. I), Tenor II (T. II), and Bajo (B). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin, describing the pains of hell. The score is divided into three systems. The first system covers the first line of lyrics, the second system covers the second line, and the third system covers the third line. The lyrics are: do - lo - res in - fer - ni cir - cum - ni cir - cum - de - de - runt me. Cir - cum - de - de - runt me. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the corresponding staves.

C
do - lo - res in - fer - ni

A
do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I
do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II
do - lo - res in - fer - ni

B
do - lo - res in - fer - ni

C
ni cir - cum - de -

A
de - de - runt me.

T. I
cum - de - de - runt me.

T. II
ni cir - cum - de

B
cir - cum - de - de - runt cir -

C
de - runt me.

A
Cir - cum - de - de - runt me.

T. I
Cir - cum - de - de - runt me

T. II
de - runt me.

B
cum - de - de - runt me.

Coro 1: Salmo 94. Venite Exultemus, vss. 5-7, Quoniam...eius

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

V. 3

C Qu - ni - am i - psi - us est ma - re et ip - se fe - cit il - lud et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma -

A Qu - ni - am i - psi - us est ma - re et ip - se fe - cit il - lud et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma -

T Qu - ni - am i - psi - us est ma - re et ip - se fe - cit il - lud et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma -

B Qu - ni - am i - psi - us est ma - re et ip - se fe - cit il - lud et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma -

C - nus e - ius: ve - ni - te ad - o - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um:

A - nus e - ius: ve - ni - te ad - o - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um:

T - nus e - ius: ve - ni - te ad - o - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um:

B - nus e - ius: ve - ni - te ad - o - re - mus, et pro - ci - da - mus an - te De - um:

C plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit nos: qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster:

A plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit nos: qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster:

T plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit nos: qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster:

B plo - re - mus co - ram Do - mi - no, qui fe - cit nos: qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster:

C nos au - tem po - pu - lus e - ius et o - ves pas - cu - e e - ius.

A nos au - tem po - pu - lus e - ius et o - ves pas - cu - e e - ius.

T nos au - tem po - pu - lus e - ius et o - ves pas - cu - e e - ius.

B nos au - tem po - pu - lus e - ius et o - ves pas - cu - e e - ius.

Coro 2: Antífona 1ª parte. *Circumdederunt me mortis*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripció: Josep Maria Llorens Cisteró

[illegible]

Coro 1: Salmo 94. Venite Exultemus, vss. 8-9, Hodie...opera mea

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

V. 4

C Ho-di-e si vo-cem e-ius au-di-e-ri-tis, no-li-te o-bdu-ra-re cor-da ves-tra

A Ho-di-e si vo-cem e-ius au-di-e-ri-tis, no-li-te o-bdu-ra-re cor-da ves-tra

T Ho-di-e si vo-cem e-ius au-di-e-ri-tis, no-li-te o-bdu-ra-re cor-da ves-tra

B Ho-di-e si vo-cem e-ius au-di-e-ri-tis, no-li-te o-bdu-ra-re cor-da ves-tra

C sic-ut in-ex-a-cer-ba-ti-o-ne se-cun-dum di-em ten-ta-ti-o-nis in-de-ser-to:

A sic-ut in-ex-a-cer-ba-ti-o-ne se-cun-dum di-em ten-ta-ti-o-nis in-de-ser-to:

T sic-ut in-ex-a-cer-ba-ti-o-ne se-cun-dum di-em ten-ta-ti-o-nis in-de-ser-to:

B sic-ut in-ex-a-cer-ba-ti-o-ne se-cun-dum di-em ten-ta-ti-o-nis in-de-ser-to:

C u-bi ten-ta-ve-runt me pa-tres ves-tri, pro-ba-ve-runt et vi-de-runt

A u-bi ten-ta-ve-runt me pa-tres ves-tri, pro-ba-ve-runt et vi-de-runt

T u-bi ten-ta-ve-runt me pa-tres ves-tri, pro-ba-ve-runt et vi-de-runt

B - tres ves-tri, pro-ba-ve-runt et vi-de-runt

C o-pe-ra me-a.

A o-pe-ra me-a.

T o-pe-ra me-a.

B o-pe-ra me-a.

Coro 2: Antífona 2º parte. *Dolores inferni...*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

C
do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

A
do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I
do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. II
do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

B
do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

C
ni cir - cum - de - runt me.

A
de - de - runt me.

T. I
cum - de - de - runt me.

T. II
ni cir - cum - de - runt me.

B
cir - cum - de - de - runt me.

C
de - runt me.

A
Cir - cum - de - de - runt me.

T. I
Cir - cum - de - de - runt me.

T. II
de - runt me.

B
cum - de - de - runt me.

Coro 1: Salmo 94. Venite Exultemus, vss. 10-11, *Quadráginta...requiem meam*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

V. 5

C Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus fu - i ge - ne - ra - ti - o - ni hu - ic,

A Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus fu - i ge - ne - ra - ti - o - ni hu - ic,

T Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus fu - i ge - ne - ra - ti - o - ni hu - ic,

B Qua - dra - gin - ta an - nis pro - xi - mus fu - i ge - ne - ra - ti - o - ni hu - ic,

C et di - xi: sem-per hi er - rant cor - de; i - psi ve - ro non co-gno ve-runt vi - as me - as

A et di - xi: sem-per hi er - rant cor - de; i - psi ve - ro non co-gno ve-runt vi - as me - as

T et di - xi: sem-per hi er - rant cor - de; i - psi ve - ro non co-gno ve-runt vi - as me - as

B et di - xi: sem-per hi er - rant cor - de; i - psi ve - ro non co-gno ve-runt vi - as me - as

C qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - am.

A qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - am.

T qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - am.

B qui - bus ju - ra - vi in i - ra me - a, si in - tro - i - bunt in re - qui - em me - am.

Coro 2: Antífona 1ª parte. *Circumdederunt me mortis*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripció: Josep Maria Llorens Cisteró

[illegible]

Coro 1: Salmo 94. *Venite Exultemus, Requiem...eis*

Cristóbal de Morales (1500-1553)
Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

V. 6

C Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne

A Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne

T Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne

B Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne

C et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

A et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

T et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

B et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

Coro 2: Antífona 2º parte. *Dolores inferni...*

Cristóbal de Morales (1500-1553)
Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

ni cir - cum - de - de - runt me.

Cir - cum - de - de - runt me.

cum - de - de - runt me.

Coro 1: Antífona completa. *Circumdederunt me*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripció: Josep Maria Llorens Cisteró

[illegible]

C do - lo - res in - fer -

A do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II do - lo - res in - fer -

B do - lo - res in - fer - ni

C ni cir - cum - de -

A de - de - runt me.

T. I cum - de - de - runt me.

T. II - - - - ni cir - cum - de

B cir - cum - de - de - runt cir -

C - - - de - runt me.

A Cir - cum - de - de - runt me.

T. I Cir - cum - de - de - runt me

T. II de - - - - runt me.

B cum - de - de - - - runt me.

Coro 2: Antífona 2º parte. *Dolores inferni...*

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

C

do - lo - res in - fer - ni

A

do - lo - res in - fer - ni cir - cum -

T. I

do - lo - res in - fer - ni cir -

T. II

do - lo - res in - fer - ni

B

do - lo - res in - fer - ni

C

ni cir - cum - de - de -

A

de - de - runt me.

T. I

cum - de - de - runt me.

T. II

ni cir - cum - de -

B

cir - cum - de - de - runt cir -

C

- de - runt me.

A

Cir - cum - de - de - runt me.

T. I

Cir - cum - de - de - runt me

T. II

de - runt me.

B

cum - de - de - runt me.

Siguiendo la reconstrucción propuesta en la **tabla 20**, tras el invitatorio se interpretaron 3 antífonas con sus respectivos salmos. Según la Crónica de Cervantes de Salazar se hizo de la siguiente manera:

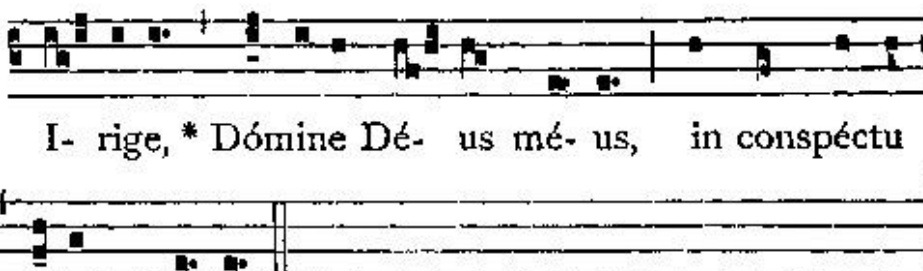
Acabado el invitatorio, dijeron los caperos la antífona primera de canto llano, y el primer salmo *Venite mea auribus percibe, Domine*; comenzóse el sochantre del coro con los mismos ocho caperos la primera antífona de canto llano, prosiguiendo a coros los frailes y clérigos el salmo con toda solemnidad, el cual acabado, dijeron los cantores la antífona de canto de órgano, diciendo los caperos la segunda antífona de canto llano, y luego el sochantre entonó la antífona y salmo de canto llano hasta la mediación del verso, y el otro medio verso respondió el maestro de capilla con seis muchachos, a cuatro voces, compuesto de su mano, y así prosiguieron el salmo cantando el un verso de canto llano con todo el coro, y el otro de canto de órgano el maestro de capilla con seis muchachos; respondió el sochantre con los caperos de canto llano solamente. Acabado este salmo, se dijo el antífona de canto de órgano, y luego la otra de canto llano, con el salmo de canto llano por su coros; acabado el salmo, el antífona se dijo de canto de órgano; a la mitad desde postrer salmo fueron los caperos al altar mayor a encomendar al Arzobispo el *Pater noster*⁷¹¹.

Puesto que no se tiene constancia de las obras que fueron interpretadas a «canto de órgano», a excepción de la antífona *Ne quando rapiat* de Juan Vázquez, ni tampoco se conserva el salmo 6 *Domine ne in furore* en polifonía, obra atribuida por Cervantes de Salazar al maestro de capilla, Lázaro del Álamo, a continuación se exponen los cantos monódicos de las antífonas y los salmos citados extraídos del *Liber Usualis*. Sobre ellos podrían haberse interpretado por parte del coro algunas polifonías en forma de *fabordón*, interpretándose de forma antifonal, como indica Cervantes de Salazar, entre el *sochantre* y el resto del coro partiendo los salmos en distintos versos, como solía hacerse de manera habitual.

⁷¹¹ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, pp. 209-210.

DIRIGE DOMINE
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
1ª Antífona⁷¹²

1. Ant.
7. e

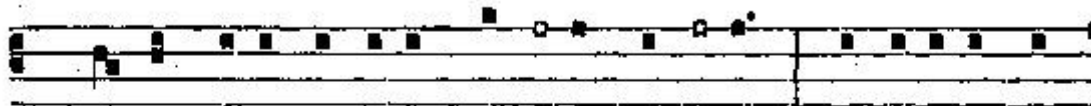


D I- rige, * Dómine Dé- us mé- us, in conspéctu
tú- o ví- am mé- am.

⁷¹² THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1782.

VERBA MEA AURIBUS PERCIBE DOMINE
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno. Salmo 5⁷¹³

Psalm 5.



1. Vérba mé-a áuribus pércipe Dómine, * intéllige cla-



mó- rem mé- um. *Flex* : e-órum, †

⁷¹³ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1782.

CONVERTERE DOMINE
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
*2º Antífona*⁷¹⁴

2. Ant.
8. G

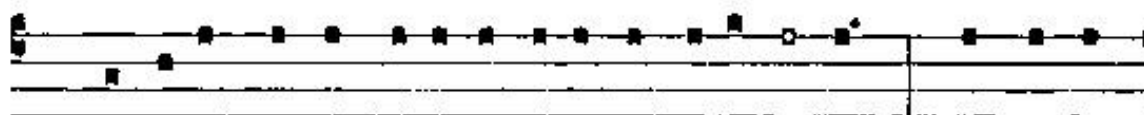


C Onvér- te-re Dómine, * et é-ripe ánimam mé-am,
quóni-am non est in móрте qui mémor sit tú- i.

⁷¹⁴ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1783.

DOMINE, NE IN FURORE
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
Salmo 6⁷¹⁵

Psalm 6.



1. Dómine, ne in furó-re tú-o árgu-as me : * neque in



í-ra tú-a corré-pi-as me. *Flex* : mé-o, †

⁷¹⁵ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1783.

NE QUANDO RAPITAT (JUAN VÁZQUEZ)
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
3º Antífona

Ne quando rapiat

Ne quando rapiat me et omnibus persequentibus me et liberam me. Ne quando rapiat ut leo animam meam: dum non est qui redimat neque qui saluum faciat. Domine Deus meus si recitasti: si est iniquitas in manibus meis, si redidi retribuentibus mihi mala: decedam merito ab inimicis meis inanis. Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat et conculcet in terra vitam meam: et gloria mea in pulverem deducatur. Surge Domine in iram: et altare inimicorum meorum. Et eroga populum circumdabit te. Et propter hoc in altum recedat: Dominus iudicat populos. Iudica me Domine secundum iustitiam meam: et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum et virga iustitiae servas corda et renes Deus. Quis adiutorium meum a Domino: qui saluos facit rectos corde. Deus iudex iustus fortis et patiens: nunquid irascitur per singulos dies? Misere nostri fueritis gladium suum vibravit: arcum suum tendit et paravit illum. Et in eo paravit vasa mortis: sagittas suas ardentibus effecit. Ecce paravit iniquitatem: concepit dolorem et peperit iniquitatem. Lacum aperuit et effodit eum: et incidit in foveam quam fecit. Converteretur Dominus eius in caput eius: et in verticem ipsius iniquitas eius descenderet. Confitebor Domino secundum iustitiam eius: et plaudam nomen Domini altissimi. Requie eterna: dona eis Domine. Et lux perpetua: luceat eis.

Basis.
Ne quando rapiat me et omnibus persequentibus me et liberam me. Ne quando rapiat ut leo animam meam: dum non est qui redimat neque qui saluum faciat. Domine Deus meus si recitasti: si est iniquitas in manibus meis, si redidi retribuentibus mihi mala: decedam merito ab inimicis meis inanis. Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat et conculcet in terra vitam meam: et gloria mea in pulverem deducatur. Surge Domine in iram: et altare inimicorum meorum. Et eroga populum circumdabit te. Et propter hoc in altum recedat: Dominus iudicat populos. Iudica me Domine secundum iustitiam meam: et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum et virga iustitiae servas corda et renes Deus. Quis adiutorium meum a Domino: qui saluos facit rectos corde. Deus iudex iustus fortis et patiens: nunquid irascitur per singulos dies? Misere nostri fueritis gladium suum vibravit: arcum suum tendit et paravit illum. Et in eo paravit vasa mortis: sagittas suas ardentibus effecit. Ecce paravit iniquitatem: concepit dolorem et peperit iniquitatem. Lacum aperuit et effodit eum: et incidit in foveam quam fecit. Converteretur Dominus eius in caput eius: et in verticem ipsius iniquitas eius descenderet. Confitebor Domino secundum iustitiam eius: et plaudam nomen Domini altissimi. Requie eterna: dona eis Domine. Et lux perpetua: luceat eis.

Tenor.
Ne quando rapiat me et omnibus persequentibus me et liberam me. Ne quando rapiat ut leo animam meam: dum non est qui redimat neque qui saluum faciat. Domine Deus meus si recitasti: si est iniquitas in manibus meis, si redidi retribuentibus mihi mala: decedam merito ab inimicis meis inanis. Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat et conculcet in terra vitam meam: et gloria mea in pulverem deducatur. Surge Domine in iram: et altare inimicorum meorum. Et eroga populum circumdabit te. Et propter hoc in altum recedat: Dominus iudicat populos. Iudica me Domine secundum iustitiam meam: et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum et virga iustitiae servas corda et renes Deus. Quis adiutorium meum a Domino: qui saluos facit rectos corde. Deus iudex iustus fortis et patiens: nunquid irascitur per singulos dies? Misere nostri fueritis gladium suum vibravit: arcum suum tendit et paravit illum. Et in eo paravit vasa mortis: sagittas suas ardentibus effecit. Ecce paravit iniquitatem: concepit dolorem et peperit iniquitatem. Lacum aperuit et effodit eum: et incidit in foveam quam fecit. Converteretur Dominus eius in caput eius: et in verticem ipsius iniquitas eius descenderet. Confitebor Domino secundum iustitiam eius: et plaudam nomen Domini altissimi. Requie eterna: dona eis Domine. Et lux perpetua: luceat eis.

Altus.
Ne quando rapiat me et omnibus persequentibus me et liberam me. Ne quando rapiat ut leo animam meam: dum non est qui redimat neque qui saluum faciat. Domine Deus meus si recitasti: si est iniquitas in manibus meis, si redidi retribuentibus mihi mala: decedam merito ab inimicis meis inanis. Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat et conculcet in terra vitam meam: et gloria mea in pulverem deducatur. Surge Domine in iram: et altare inimicorum meorum. Et eroga populum circumdabit te. Et propter hoc in altum recedat: Dominus iudicat populos. Iudica me Domine secundum iustitiam meam: et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum et virga iustitiae servas corda et renes Deus. Quis adiutorium meum a Domino: qui saluos facit rectos corde. Deus iudex iustus fortis et patiens: nunquid irascitur per singulos dies? Misere nostri fueritis gladium suum vibravit: arcum suum tendit et paravit illum. Et in eo paravit vasa mortis: sagittas suas ardentibus effecit. Ecce paravit iniquitatem: concepit dolorem et peperit iniquitatem. Lacum aperuit et effodit eum: et incidit in foveam quam fecit. Converteretur Dominus eius in caput eius: et in verticem ipsius iniquitas eius descenderet. Confitebor Domino secundum iustitiam eius: et plaudam nomen Domini altissimi. Requie eterna: dona eis Domine. Et lux perpetua: luceat eis.

Alma.
Ne quando rapiat me et omnibus persequentibus me et liberam me. Ne quando rapiat ut leo animam meam: dum non est qui redimat neque qui saluum faciat. Domine Deus meus si recitasti: si est iniquitas in manibus meis, si redidi retribuentibus mihi mala: decedam merito ab inimicis meis inanis. Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat et conculcet in terra vitam meam: et gloria mea in pulverem deducatur. Surge Domine in iram: et altare inimicorum meorum. Et eroga populum circumdabit te. Et propter hoc in altum recedat: Dominus iudicat populos. Iudica me Domine secundum iustitiam meam: et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum et virga iustitiae servas corda et renes Deus. Quis adiutorium meum a Domino: qui saluos facit rectos corde. Deus iudex iustus fortis et patiens: nunquid irascitur per singulos dies? Misere nostri fueritis gladium suum vibravit: arcum suum tendit et paravit illum. Et in eo paravit vasa mortis: sagittas suas ardentibus effecit. Ecce paravit iniquitatem: concepit dolorem et peperit iniquitatem. Lacum aperuit et effodit eum: et incidit in foveam quam fecit. Converteretur Dominus eius in caput eius: et in verticem ipsius iniquitas eius descenderet. Confitebor Domino secundum iustitiam eius: et plaudam nomen Domini altissimi. Requie eterna: dona eis Domine. Et lux perpetua: luceat eis.

Alma.
Ne quando rapiat me et omnibus persequentibus me et liberam me. Ne quando rapiat ut leo animam meam: dum non est qui redimat neque qui saluum faciat. Domine Deus meus si recitasti: si est iniquitas in manibus meis, si redidi retribuentibus mihi mala: decedam merito ab inimicis meis inanis. Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat et conculcet in terra vitam meam: et gloria mea in pulverem deducatur. Surge Domine in iram: et altare inimicorum meorum. Et eroga populum circumdabit te. Et propter hoc in altum recedat: Dominus iudicat populos. Iudica me Domine secundum iustitiam meam: et secundum innocentiam meam super me. Consumetur nequitia peccatorum et virga iustitiae servas corda et renes Deus. Quis adiutorium meum a Domino: qui saluos facit rectos corde. Deus iudex iustus fortis et patiens: nunquid irascitur per singulos dies? Misere nostri fueritis gladium suum vibravit: arcum suum tendit et paravit illum. Et in eo paravit vasa mortis: sagittas suas ardentibus effecit. Ecce paravit iniquitatem: concepit dolorem et peperit iniquitatem. Lacum aperuit et effodit eum: et incidit in foveam quam fecit. Converteretur Dominus eius in caput eius: et in verticem ipsius iniquitas eius descenderet. Confitebor Domino secundum iustitiam eius: et plaudam nomen Domini altissimi. Requie eterna: dona eis Domine. Et lux perpetua: luceat eis.

Imagen 5: Facsímil de la antífona *Ne quando rapiat* de la *Agenda Defunctorum* de 1556. Manuscrito M 413 fol. 13v-14r, conservado en la Biblioteca de Catalunya⁷¹⁶

⁷¹⁶ VÁZQUEZ JUAN, *Agenda Defunctorum*. Sevilla: Martín Montedoca, 1556.

NE QUANDO RAPIAT (JUAN VÁZQUEZ)
Maitines del Oficio de Difuntos
3ª Antífona⁷¹⁷

Juan Vázquez (1500-1560)
 Transcripción: Alonso Gómez Gallego

Fol.: 13 v. - 14 r. [Tiple] [4.4.B.]

Altus [Alto] Ne - quan - - - do ra - pi - at ut

Tenor Ne - quan - - - do ra - pi - at ut le - - -

Basis [Bajo] Ne - quan - - - do ra - - - pi - - -

Ne - quan - - do ra - pi - at ut le - o

4

le - - - - o a - ni - man me - - - am,

- - - - o a - ni - man me - - - am, a -

8 at ut le - - - o a - - - ni - -

a - ni - mam me - - - am, a -

7

a - ni - mam me - - - - am, dum non

- - ni - mam me - - - - am, dum non

8 mam me - - - - am, dum non

ni - mam me - - - - am, dum non est

⁷¹⁷ GÓMEZ GALLEGO, Alonso (ed.). “Nequando rapiat”. En: *Agenda defunctorum* de Juan Vázquez. Badajoz: InDiCCEx, 2016, pp. 26-28.

10

est qui re - di - mat, qui re - - -

est qui re - di - mat, qui re - - - di -

est qui re - - - - -

qui re - di - mat,

13

di - - - - mat, qui re - - - - di - - - -

- - - mat, qui re - - - - di - mat,

di - - - - mat, ne - - - - que

qui re - - - - di - mat,

16

mat, ne - que qui sal - vum fa - ci - at, fa - - - - ci - at.

ne - que qui sal - vum fa - ci - at, qui sal-vum fa - ci - at.

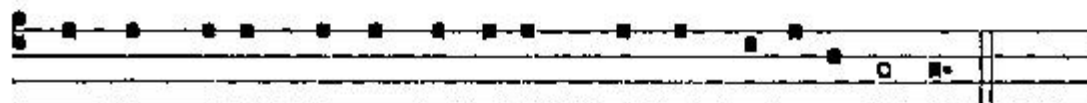
qui sal - - - - vum fa - ci - - - at.

DOMINE DEUS MEUS
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
Salmo 7⁷¹⁸

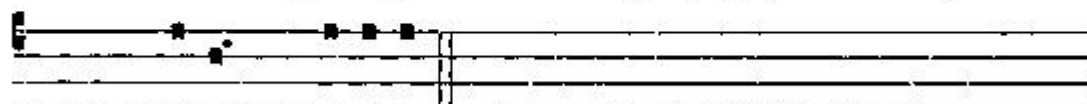
Psalm 7.



I. Dómine Dé-us mé-us, in te sperá- vi : * sálvum me fac



ex ómnibus persecuéntibus me, et lí-bera me.



Flex : mé-am, †

⁷¹⁸ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1783.

PARCE MIHI DOMINE (CRISTÓBAL DE MORALES)
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
1º Lección

Tras la interpretación de las antífonas y los salmos, se siguió la Vigilia con las lecciones y responsorios del nocturno I. Continúa la crónica de Cervantes de Salazar de la siguiente manera:

fueron los caperos al altar mayor a encomendar al Arzobispo el *Pater noster*, el cual acabado se dijo el *Parce mihi, Domine*, de canto de órgano, compuesto de Morales, que dio gran contento oírle⁷¹⁹.

Como se ha indicado en numerosas ocasiones, ésta obra *Parce mihi Domine*, junto con la antífona y *Circumdederunt me*, y el salmo *Venite*, son las únicas que se cita su autoría en toda la crónica. Cabe destacar que en el LU no están las melodías gregorianas de las lecciones del Oficio de Difuntos, sino únicamente el texto.

Como ocurría con el salmo 94, la lección *Parce mihi Domine*, tiene varias versiones concordantes en las fuentes citadas, concretamente en *Ávila 1* (pp.- 227-228), *Ávila 2* (pp. 122-123), *Granada* (fols. 44v-46), *Segovia* (fols. 6v-8), *Valladolid 1* (fols. 83v-86), *Valladolid 3* (fols. 7v-9)⁷²⁰. La transcripción utilizada para esta tesis es la de Josep María Llorens Cisteró realizada tomando por base el manuscrito de Segovia.

La textura de esta obra, como el resto de las lecciones de Morales, es homofónica, al igual que el salmo. Morales busca la inteligibilidad del texto y la sonoridad acordal. Es interesante cómo utiliza valores más largos en la palabra *pecavi*, da la sensación que la música se detiene, es un recurso compositivo para resaltar la importancia del texto, y dar mayor solemnidad.

⁷¹⁹ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.* p. 210.

⁷²⁰ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, pp. 22-23.

PARCE MIHI DOMINE (CRISTÓBAL DE MORALES)

Maitines del Oficio de Difuntos –I Nocturno

1º Lección⁷²¹

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

Superius

Altus

Tenor

Bassus

8

S.

A.

T.

B.

15

S.

A.

T.

B.

23

S.

A.

T.

B.

Par - ce mí - hi, Dó - mi - ne, ni - hil e - nim sunt di - es me - i. Quid est ho - mo,

qui - a ma - gni - fi - cas e - um? aut quid ap - pó - nis er - ga e - um cor tu - um?

Vi - si - tas e - nim di - lú - cu - lo, et sú - bi - to pro - bas il - lum. Ús - que - quo non

par - cis mi - hi, nec di - mít - tis me, ut glú - ti - am sa - lí - vam me - am? Pec - cá - vi,

⁷²¹ Transcripción realizada por Josep María Llorens Cisteró en LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX..., Op. cit.*, pp. 63-64.

33

S. quid fá - ci-am ti - bi o cu-stos hó - mi - num? Qua-re po-su - ís - ti me con-trá-ri-um ti - bi,

A. quid fá - ci-am ti - bi o cu-stos hó-mi - num? Qua-re po-su - ís - ti me con-trá-ri-um ti - bi,

T. quid fá - ci-am ti - bi, o cu-stos hó - mi - num? Qua-re po-su - ís - ti me con-trá-ri-um ti - bi,

B. quid fá - ci-am ti - bi, o cu-stos hó - mi - num? Qua-re po-su - ís - ti me con-trá-ri-um ti - bi,

43

S. et fa-ctus sum mi - hi - met - í - psi gra - vis? Cur non tol - lis pec - cá-tum me - um, et

A. et fa-ctus sum mi - hi - met - í - psi gra - vis? Cur non tol - lis pec - cá-tum me - um, et

T. et fa-ctus sum mi - hi - met - í - psi gra - vis? Cur non tol - lis pec - cá - tum me - um, et

B. et fa-ctus sum mi - hi - met - í - psi gra - vis? Cur non tol - lis pec - cá - tum me - um, et

51

S. qua - re non au - fers in - i - qui - tá - tem me - am? Ec - ce nunc in púl - ve -

A. qua - re non au - fers in - i - qui - tá - tem me - am? Ec - ce nunc in púl - ve -

T. qua - re non au - fers in - i - qui - tá - tem me - am? Ec - ce nunc in púl - ve -

B. qua - re non au - fers in - i - qui - tá - tem me - am? Ec - ce nunc in púl - ve -

58

S. re dór - mi - am: et si ma-ne me quæ-si - é - ris, non sub - si - stam.

A. re dór - mi - am: et si ma-ne me quæ-si - é - ris, non sub - si - stam.

T. re dór - mi - am: et si ma-ne me quæ-si - é - ris, non sub - si - stam.

B. re dór - mi - am: et si ma-ne me quæ-si - é - ris, non sub - si - stam.

CREDO QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
1º Responsorio⁷²²

Indica la crónica que tras la lección se dijo el primer responso, y que se interpretó en canto llano; “dijo luego el responso en canto llano, el verso del cual dijeron los caperos junto al altar mayor, donde se habían quedado”⁷²³.

Resp.
8.
C

Rédo * quod Redemptor mé- us ví- vit,
et in novís-simo dí- e de térra surrectú-
rus sum : * Et in cárne mé- a vidé- bo Dé-
um Salva-tó- rem mé- um. V. Quem vi-
sárus sum : égo ípse, et non á-li- us, et ócu-li
mé-i con- spectú-ri sunt. * Et in cárne.

⁷²² THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, pp. 1785-1786.

⁷²³ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

TAEDET ANIMAM MEAM (CRISTÓBAL DE MORALES)
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
2ª Lección

Tras la interpretación del primer responsorio por los caperos, cita Cervantes de Salazar: “los cuales, por su orden, fueron adonde estaba el Obispo de Mechoacán, a encomendar la segunda lección”⁷²⁴.

Taedet animam meam tiene varias versiones concordantes en las fuentes citadas, concretamente en *Ávila 2* (pp. 124-125), *Granada* (fols. 46v-47), *Segovia* (fols. 8v-10), *Valladolid 1* (fols. 85v-88), *Valladolid 3* (fols. 9v-10)⁷²⁵. La transcripción utilizada para esta tesis es la de Josep María Llorens Cisteró realizada tomando por base el manuscrito de Segovia.

⁷²⁴ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...Op. cit.*, p. 210.

⁷²⁵ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, p. 23.

TAEDET ANIMAM MEAM (CRISTÓBAL DE MORALES)

Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno

2ª Lección⁷²⁶

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

Superius

Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mît - tam ad - ver-sum me e - lô - qui-um me - um,

Altus

Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mît - tam ad - ver-sum me e - lô - qui-um me - um,

Tenor

Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mît - tam ad - ver-sum me e - lô - qui-um me - um,

Bassus

Tæ - det á - ni-mam me-am vi-tæ me - æ, di - mît - tam ad - ver-sum me e - lô - qui-um me - um,

9

S.

lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem-ná -

A.

lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem-ná -

T.

lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem - ná -

B.

lo-quar in a-ma-ri - tú - di - ne á - ni-mæ me - æ. Di-cam De - o: No - li me con-dem-ná -

18

S.

re: ín - di - ca mi - hi cur me i - ta jú - - di - ces. Num-quid bo - num ti - bi vi - dé - tur,

A.

re: ín - di - ca mi - hi cur me i - ta jú - di - ces. Num-quid bo - num ti - bi vi - dé - tur,

T.

re: ín - di - ca mi - hi cur me i - ta jú - di - ces. Num-quid bo - num ti - bi vi - dé - tur,

B.

re: cur me i - ta jú - di - ces. Num-quid bo - num ti - bi vi - dé - tur,

26

S.

si ca-lum - ni - é - ris et óp-pri-mas me, o-pus má - nu-um tu - á-rum, et con-sí - li-um im-pi - ó-rum ád - ju - ves?

A.

si ca-lum - ni - é - ris et óp-pri-mas me, o-pus má - nu-um tu - á-rum, et con-sí - li-um im-pi - ó-rum ád - ju - ves?

T.

si ca-lum - ni - é - ris et óp-pri-mas me, o-pus má - nu-um tu - á-rum, et con-sí - li-um im-pi - ó-rum ád - ju - ves?

B.

si ca-lum - ni - é - ris et óp-pri-mas me, o-pus má - nu-um tu - á-rum, et con-sí - li-um im-pi - ó-rum ád - ju - ves?

⁷²⁶ Transcripción de Josep María Llorens Cisteró en LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX..., Op. cit*, pp. 65-66.

37

S. Num-quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

A. Num-quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

T. Num-quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

B. Num-quid ó - cu - li cár - ne - i ti - bi sunt: aut si - cut vi - det ho - mo, et tu vi - dé - bis?

45

S. Num-quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra,

A. Num-quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra,

T. Num-quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra,

B. Num-quid si - cut di - es hó - mi - nis di - es tu - i, et an - ni tu - i si - cut hu - má - na sunt tém - po - ra;

54

S. ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, et pec - cá - tum me - um scru - té - ris? Et sci - as qui - a

A. ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, et pec - cá - tum me - um scru - té - ris? Et sci - as qui - a

T. ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, et pec - cá - tum me - um scru - té - ris? Et sci - as qui - a

B. ut quæ - ras i - ni - qui - tá - tem me - am, Et sci - as qui - a

64

S. ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

A. ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

T. ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

B. ni - hil im - pi - um fé - ce - rim, cum sit ne - mo qui de ma - nu tu - a pos - sit e - rú - e - re.

QUI LAZARUM RESUCITASTI
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
2º Responsorio⁷²⁷

Acabada la segunda lección se interpretó el segundo responsorio en polifonía. Dice Cervantes de Salazar: “la cual acabada se cantó *Qui Lazarum resucitasti*, en canto de órgano”⁷²⁸. Puesto que la crónica no cita autor, se expone a continuación el canto monódico del responsorio, del LU, sobre el que estaría compuesta la versión polifónica que dice el cronista.

Como se indicó en el apartado IV. 3.1.2., los compositores españoles siguiendo la tradición de composición de versiones polifónicas de responsorios, realizarían polifonía sólo sobre la primera(s) palabra(s) del canto litúrgico; en este caso *Qui Lazarum, Tu eis, Domine, Qui Venturus, Tu eis...* secciones que serían utilizadas a modo de «estribillo».



⁷²⁷ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1786.

⁷²⁸ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

MANUS TUAE DOMINE (CRISTÓBAL DE MORALES)
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
3º Lección⁷²⁹

Una vez acabado el segundo responsorio se interpretó la última lección, *Manus tuae Domine*, y detrás de ella ya no hubo responsorio. Cita el cronista: “y en medio dél fueron los caperos a encomendar al Arzobispo la postrera lección, y su Señoría bajó junto al Túmulo a decilla acompañado de canónigos y dignidades”⁷³⁰.

Como ocurre en la crónica con la segunda lección, no se especifica ni autor ni manera de interpretarla, solamente que se hizo. Morales compuso dos versiones de esta lección, una a 4 y otra a 5 voces. Puesto que no se especifica ni autor en la crónica ni si se interpretó a «canto llano» o «canto de órgano», ni a cuántas voces, se aportan todas las posibilidades que quedan abiertas sobre esta lección, es decir; ambas versiones polifónicas de la lección compuestas por Cristóbal de Morales.

Sin embargo, pensando que se seguiría cierta estructura y uniformidad a lo largo de la interpretación del nocturno y que las anteriores lecciones fueran a «canto de órgano» (se tiene constancia de que *Parce mihi Domine*, fue de Morales y es a 4 voces), lo más probable es que esta lección, si se le atribuye al mismo compositor fuese la versión de 4 voces, por tener cierta unidad dentro del nocturno. *Manus tuae, Domine*, tiene varias versiones concordantes en las fuentes citadas, la versión a 4 voces concretamente tiene en *Ávila* 2 (pp. 126-127), *Granada* (fols. 47v-50), *Segovia* (fols. 10v-11), *Valladolid* 3 (fols. 11v-13)⁷³¹. La transcripción utilizada para esta tesis es la de Josep María Llorens Cisteró realizada tomando por base el manuscrito de Segovia. La versión a 5 voces con el mismo texto se encuentra en *Valladolid* 2, fols. 18v-19, en Málaga, fols. 47v-51, y en El Escorial, Libro 5º, fols. 71-74. Se describe en el apartado MOTECTA por tener un estilo más contrapuntístico⁷³². Con lo cual, esto hace que tome más fuerza la opción de que la versión que se interpretase fuese la de 4 voces, que cumple con el estilo homorrítmico y más sobrio de las lecciones de Maitines.

⁷²⁹ LLORENS CISTERÓ, Joséep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia*. Volumen IX..., *Op. cit.*, pp. 67-68.

⁷³⁰ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.* p. 210.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷³² *Ibid.*, p. 25.

MANUS TUAE DOMINE a 4 voces (CRISTÓBAL DE MORALES)

Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno

3º Lección⁷³³

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

Superius
Ma - nus tu - æ, Dó - mi - ne, fe - cé - runt me et plas - ma - vé - runt

Altus
Ma - nus tu - æ, Dó - mi - ne, fe - cé - runt me et plas - ma - vé - runt

Tenor
Ma - nus tu - æ, Dó - mi - ne, fe - cé - runt me et plas - ma - vé - runt

Bassus
Ma - nus tu - æ, Dó - mi - ne, fe - cé - runt me et plas - ma - vé - runt

6
S. me to - tum in cir - cú - i - tu: et sic re - pén - te præ - cí - pi - tas me?
A. me to - tum in cir - cú - i - tu: et sic re - pén - te præ - cí - pi - tas me?
T. me to - tum in cir - cú - i - tu: et sic re - pén - te præ - cí - pi - tas me?
B. me to - tum in cir - cú - i - tu: et sic re - pén - te præ - cí - pi - tas me?

13
S. Me - mén - to, quæ - so, quod si - cut lu - tum fé - ce - ris me, et in púl -
A. Me - mén - to, quæ - so, quod si - cut lu - tum fé - ce - ris me, et in púl -
T. Me - mén - to, quæ - so, quod si - cut lu - tum fé - ce - ris me, et in púl -
B. Me - mén - to, quæ - so, quod si - cut lu - tum fé - ce - ris me, et in púl -

18
S. - ve - rem re - dú - ces me. Non - ne si - cut lac - mul - sí - sti
A. - ve - rem re - dú - ces me. Non - ne si - cut lac - mul - sí - sti
T. - ve - rem re - dú - ces me. Non - ne si - cut lac - mul - sí - sti
B. - ve - rem re - dú - ces me. Non - ne si - cut lac - mul - sí - sti

⁷³³ Transcripción de Josep María Llorens Cisteró en LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia*. Volumen IX..., *Op. cit.*, pp. 67-68.

23

S. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - sti?

A. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - - - sti?

T. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - - - sti?

B. me, et si - cut cá - se - um me co - a - gu - lá - - - sti?

29

S. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

A. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

T. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

B. Pel - le et cár - ni - bus ve - stí - sti me: ós - si - bus et ner - vis com - pa - gí - sti me.

36

S. Vi - tam et mi - se - ri - cór - di - am tri - bu - í - sti mi - hi, et

A. Vi - tam et mi - se - ri - cór - di - am tri - bu - í - sti mi - hi, et

T. Vi - tam et mi - se - ri - cór - di - am tri - bu - í - sti mi - hi, et

B. Vi - tam et mi - se - ri - cór - di - am tri - bu - í - sti mi - hi, et

42

S. vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - - - um.

A. vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - - - um.

T. vi - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - - - um.

B. - si - tá - ti - o tu - a cu - sto - dí - vit spí - ri - tum me - - - um.

MANUS TUAE DOMINE a 5 voces (CRISTÓBAL DE MORALES)

Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno

3º Lección⁷³⁴

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Josep María Llorens Cisteró

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

Ma - nus

Ma - nus tu - æ, Do - mi - ne,

Ma -

Ma - nus tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me,

Ma - nus tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me,

7

C. I

C. II

A.

T.

B.

tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me, et plas - ma - ve - runt me to -

fe - ce - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in cir - cu - i -

nus tu - æ, Do - mi - ne, fe - ce - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in

et plas - ma - ve - runt me, et plas - ma - ve - runt me

et plas - ma - ve - runt me, et plas - ma - ve - runt me to - tum in cir -

14

C. I

C. II

A.

T.

B.

tum in cir - cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi -

tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi - tas me?

cir - cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi - tas me?

to - tum in cir - cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi -

cu - i - tu: et sic re - pen - te præ - ci - pi - tas

⁷³⁴ LLORENS CISTERÓ, Josep María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, Op. cit, pp. 123-126.

20

C. I. tas me? Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum

C. II. Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe - ce - ris

A. Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe - ce - ris me,

T. tas me? Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe -

B. me? Me-men-to, quæ - so, quod sic - ut lu - tum fe - ce - ris

27

C. I. fe - ce - ris me et in pul - ve - rem re - du - ces me. Non - ne

C. II. me et in pul - ve - rem re - du - ces me. Non - ne sic - ut lac mul -

A. et in pul - ve - rem re - du - ces me. Non - ne sic - ut

T. ce - ris me, et in pul - ve - rem

B. me, et in pul - ve - rem re - du - ces me.

33

C. I. sic - ut lac mul - si - sti me, et sic - ut ca - se - um me co -

C. II. - si - sti me. et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la -

A. lac mul - si - sti me, et sic - ut ca - se - um, et sic - ut ca - se - um me

T. et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la - sti, me co - a - gu - la -

B. et sic - ut ca - se - um me co - a - gu - la - sti, me

40

C. I a - gu - la - - - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti -

C. II - - - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti me: -

A. co - a - gu - la - - - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti me, - ve - sti -

T. sti, co - a - gu - la - sti? Pel - le et car - ni - bus ve - sti - sti me:

B. co - a - gu - la - sti? Pel - le et car - ni -

47

C. I sti me: os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti

C. II os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti me.

A. sti me: os - si - bus et ner - vis com - pe - gi - sti me.

T. os - si - bus et ner - vis Vi - tam

B. bus ve - sti - sti me: os - si - bus et ner - vis com - pe -

53

C. I me. Vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am

C. II Vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri -

A. Vi - tam et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i - sti mi - hi, tri - bu -

T. et mi - se - ri - cor - di - am tri - bu - i - sti mi - hi, tri - bu -

B. gi - stime. tri - bu - i - sti mi -

59

C. I tri - bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o — tu - a

C. II - bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o — tu - a cu - sto -

A. i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu - a, et — vi - si - ta - ti - o tu -

T. i - sti mi - hi, et — vi - si - ta - ti - o tu - a

B. hi, tri - bu - i - sti mi - hi, et vi - si - ta - ti - o tu -

66

C. I cu - sto - di - vit, cu - sto - di -

C. II di - vit, cu - sto - di - vit

A. a cu - sto - di - vit, cu - sto - di - vit spi - ri -

T. cu - sto - di - vit spi - ri - tum me - um, spi - ri - tum me -

B. a cu - sto - di - vit spi - ritum me - um,

72

C. I vit spi - ri - tum me - um.

C. II spi - ri - tum me - um.

A. tum me - um, spi - ri - tum me - um.

T. um, me - um, spi - ri - tum me - um, spi - ritum me - um.

B. spi - ri - tum me - um, me - um.

DE PROFUNDIS CLAMAVI
Maitines del Oficio de Difuntos- I Nocturno
*Salmo 129*⁷³⁵

Una vez acabados las lecciones y responsorios, se entonó el *Pater Noster* y se cantó el salmo 129. Dice la crónica: “Acabada esta lección comenzaron los aperos el psalmo *De Profundis*, hasta que se pusieron los clérigos y frailes en procesión”⁷³⁶.

Se adjunta el canto litúrgico del salmo, extraído del LU.



⁷³⁵ THE BENEDICTINES OF SOLESMES (eds.). *The Liber Usualis...*, *Op. cit.*, p. 1805.

⁷³⁶ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

LIBERA ME, DOMINE (JUAN DE ANCHIETA)
Maitines del Oficio de Difuntos. Responsorio

Una vez cantado el salmo, se dijo el último responsorio *Libera me, Domine* de la Vigilia de este día 30 de noviembre. Cervantes de Salazar lo narra así:

díjose luego el responso *Libera me, Domine* que fue cosa de gran devoción. Dicho este responso, subió el Arzobispo al Túmulo con todos los ministros, y puesto cerca de la tumba dijo la oración y respondiéndole los cantores con toda solemnidad, se acabó la Vigilia y oficio deste día, y dejando los estandartes e insignias en el Túmulo, se volvió la procesión por el orden que había venido⁷³⁷.

El manuscrito de Segovia, citado anteriormente, dedicado únicamente a música exequial, contiene el Oficio y Misa de difuntos a 4 voces de Morales, también contiene la misa a 5 voces que fuera publicad en 1544 y reimpresa en 1552. En este manuscrito el contenido de cada página está atribuido a Cristóbal de Morales, hasta el punto que de que las composiciones en las que no figura su nombre y sin concordancias no le pertenecen, como es el caso el responsorio que nos ocupa, *Libera me, Domine*, que aparece en este manuscrito con el fol. 33, como anónimo, y que pertenece a Juan de Anchieta. Esta es otra de las razones que apoya que se pudiese interpretar este responsorio de Juan de Anchieta, ya que aparecía en varios manuscritos junto con la música exequial de Morales⁷³⁸.

Los responsorios polifónicos *Ne recorderis* y *Libera me, Domine* de Francisco de la Torre y de Juan de Anchieta, tuvieron una utilización muy frecuente y dilatada en el tiempo dentro del Monasterio de El Escorial. El hecho de que esta tradición se desarrolle en un lugar tan significativo como el Escorial, donde se utilizaba con tanta frecuencia la música de difuntos debido a los enterramientos reales que tenían lugar en el monasterio y a las misas que se celebraban por las personas de la realeza, podría hacer pensar que se está ante una tradición de tales responsorios en el ámbito de los entierros reales. También hay que tener en cuenta que ambos responsorios tuvieron una gran expansión en el tiempo, y el espacio, hasta el siglo XIX, en toda España, Portugal

⁷³⁷ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 210.

⁷³⁸ LLORENS CISTERÓ, José María. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen IX...*, *Op. cit.*, p. 13.

y Latinoamérica.

En esta tesis se adjunta el responsorio *Libera me, Domine* que aparece en el Manuscrito de la Catedral de Tarazona TarazC 2/3, que tiene la autoría del compositor, aparece su nombre en el primer folio donde está el responsorio, encima de la voz del *cantus*. Este códice es considerado por muchos el más importante manuscrito de música religiosa de la época de los Reyes Católicos. En él se encuentra también la *Missa pro defunctis* de Pedro Escobar, que ya se indicó que es la primera misa de *Requiem* polifónica hispana. Junto a la misa aparecen los responsorios *Libera me, Domine*, de Anchieta y el *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, y forman con la misa una unidad⁷³⁹. El hecho de que aparezcan en este manuscrito los dos responsorios junto con la misa de difuntos también apoya la hipótesis de que fuesen estos responsorios, ambos y de estos compositores, los que se interpretaron en las exequias del Emperador en México, ya que parece que era una tradición fuertemente arraigada en la música exequial española interpretar estos dos responsorios en los Oficios de Difuntos.

También parecería que esta tradición arranca con Escobar, o con el copista del manuscrito de Tarazona, donde se recogen por primera vez los responsorios junto a una misa. Es decir el manuscrito TarazC 2/3 recoge después de la misa de difuntos de Escobar dos responsorios, que toda probabilidad tenía ya una importante trayectoria previa, quizás relacionados con los entierros reales (antes incluso de que se compusiera la primera misa polifónica para este rito) a fin de tomar unidad para la música de exequias. Formar una unidad de estas características no es algo extraño ni a Escobar, ni a los compositores de los responsorios, ni al códice de Tarazona 2/3, donde se guardan misas colectivas. Estos dos responsorios polifónicos vienen a ser el ordinario de la música de exequias en España. Este hecho les asemeja al repertorio de canto gregoriano sin nombre de autor. Puede decirse que, debido a la difusión ininterrumpida en el espacio y en el tiempo de esos dos responsorios, se está ante los verdaderos protagonistas de la música polifónica de exequias en España.

⁷³⁹ SIERRA, José. *Pedro de Escobar. Missa pro defunctis:(primera misa de réquiem polifónica hispana): manuscrito musical de la catedral de Tarazona 2/3, fols. 217v-229r*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, 2009, pp. 9-14.



Imagen 6: *Libera me, Domine* de Juan de Anchieta, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3⁷⁴⁰, fols. 228v-229r

⁷⁴⁰ KREITNER, Kenneth. "The Church Music of the Fifteenth-Century Spain". En: *Encomium musicae...*, *Op. cit.* p. 207. Este responsorio se encuentra en tres manuscritos: TarazC 2/3, ToleBC 21 y ToleBC 1. Transmitido junto *Ne recorderis* de Francisco de la Torre, al manuscrito de TarazC 2/3, pertenecen a él litúrgica y estilísticamente. Formaron parte de la música de los funerales del Príncipe Juan († 1497?) o Felipe el Bueno († 1506?). El *Libera me, Domine*, de Anchieta aparece por primera vez en el Tarazona 2/3, pero ello no significa que no fuera compuesto antes.



Imagen 7: CANTUS y TENOR. *Libera me, Domine* de Juan de Anchieta, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3

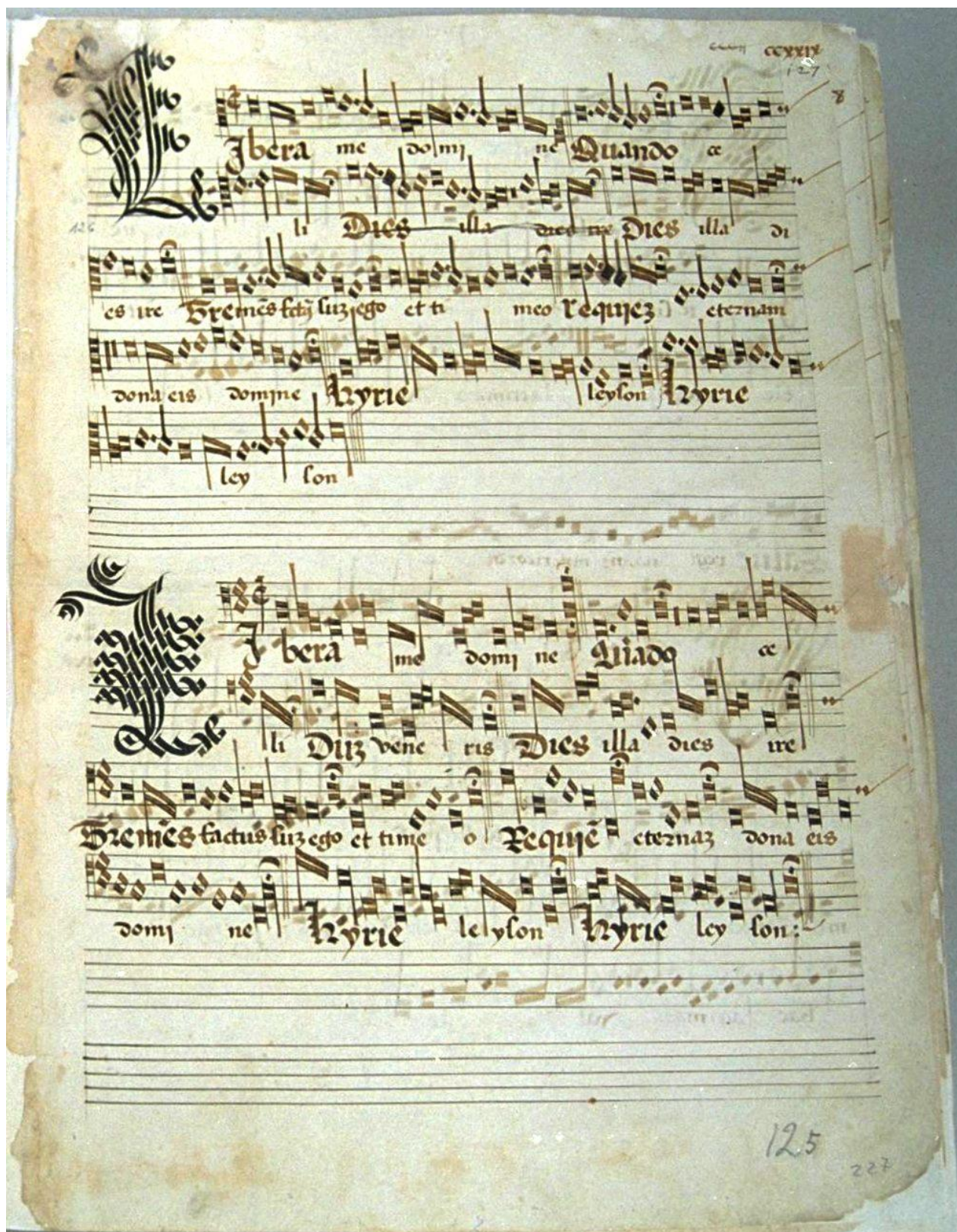


Imagen 8: ALTUS y BASSUS. *Libera me, Domine* de Juan de Anchieta, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3

RESPONSORIUM.ABSOLUTIO SUPER TUMULUM

LIBERA ME, DOMINE

Tarazona 2/3 (fols. 228v-229r)⁷⁴¹

Juan de Anchieta (1462-1532)

Transcripción: José Sierra Pérez

The first system of the musical score consists of four staves. The first staff on the left is a lute tablature. The second staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'Li -'. The third staff is another vocal line in treble clef with the lyrics 'Li - be - ra'. The fourth staff is a bass line in bass clef with the lyrics 'Li - be - ra'. The music is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'be - ra me, Do -'. The second staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'me, Do - mi - ne,'. The third staff is a vocal line in treble clef with the lyrics 'me, Do -'. The fourth staff is a bass line in bass clef with the lyrics 'me, Do - Do -'. The music continues with various note values and rests.

⁷⁴¹ SIERRA, José. *Pedro de Escobar. Missa pro defunctis:(primera misa de réquiem polifónica hispana): manuscrito musical de la catedral de Tarazona 2/3, fols. 217v-229r..., Op. cit, pp. 88-99.*

10

mi - - - - - ne, Do - - - - - mi - - - - -

14

mi - - - - - ne, mi - - - - - ne, ne, Do - - - - - mi - - - - - ne.

de mor-te ae-ter-na in di-e il-la tre-men-da

17

Quan - - - do cae -

Quan - - - do

Quan - - - do

Quan - - - do

22

- - - li, cae -

cae - li, cae -

cae - li, cae -

cae - li, cae -

27

- - - li

- - - li

- - - li

- - - li



42

V Tre - mens fa ctus

V Tre - mens fa ctus

V Tre - mens fa ctus

V Tre - mens fa ctus

47

sum e go, et

sum e go, et

sum e go, et

sum e go, et

52

ti me o, et ti me o,

ti me o, et ti me o,

ti me o, et ti me o,

ti me o, et ti me o,



58

Quan - do cae -

Quan - do

Quan - do

Quan - do

63

cae - li, cae -

cae - li, cae -

cae - li, cae -

cae - li, cae -

68

li

li

li

li

mo - ven - di sunt et ter - ra:

72

V Di - es il - la,

V Di - es il - la

V Di - es il - la,

V Di - es il - la,

77

di - es i -

di - es i -

di - es i - rae,

di - es i - rae,

82

rae, di - es i - - rae,
rae, di - es. i - rae,
di - - es i - rae,
di - - es. i - - rae,

ca-la-mi-ta-tis et mi-se-ri-ae, di-es ma-gna et a-ma-re val-de

86

Dum ve - ne - ris,

91

ris, ve - ne - ris

ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem

97

Re - - - qui - - - em.

Re - - - qui - - - em.

Re - - - qui - - - -

Re - - - - - qui -

102

ae - - - ter - - - -

ae - - - ter - - - -

em - - - ae - - - ter - - - -

em - - - ae - - - ter - - - -

107

nam do - na -

nam do -

nam do - - - - -

nam do - - - - -

112

e - is Do -

na e - is Do -

na e - is Do -

na e - is Do -

117

mi - ne

mi - ne

mi - ne

mi - ne

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is

120

Ky - ri - e - e

Ky - ri - e - e

Ky - ri - e - e

Ky - ri - e - e

125

e - le - i - son

le - i - son

-e - e -

e - le - i - son

130

i - son

e - le - i - son

le - i - son

i - son

**Misa Solemne cantada,
(1 diciembre de 1559)**

Al día siguiente de celebrada la Vigilia siguieron las celebraciones de las exequias de Carlos V en México. La crónica de Cervantes de Salazar explica cómo se llevaron a cabo, respecto a la parte musical dice lo siguiente:

Comenzóse la misa, y prosiguióse toda en canto de órgano a cinco voces, y acabada la ofrenda, el Arzobispo se subió a su cátedra a predicar con una sobrepelliz y estola la cátedra cubierta con un paño de seda negra: el sermón que predicó, el cual fue oído con gran atención, y del mayor y más célebre auditorio que en estas partes se ha visto, dio gran contento, porque predicó, como suele, alta y subidamente⁷⁴².

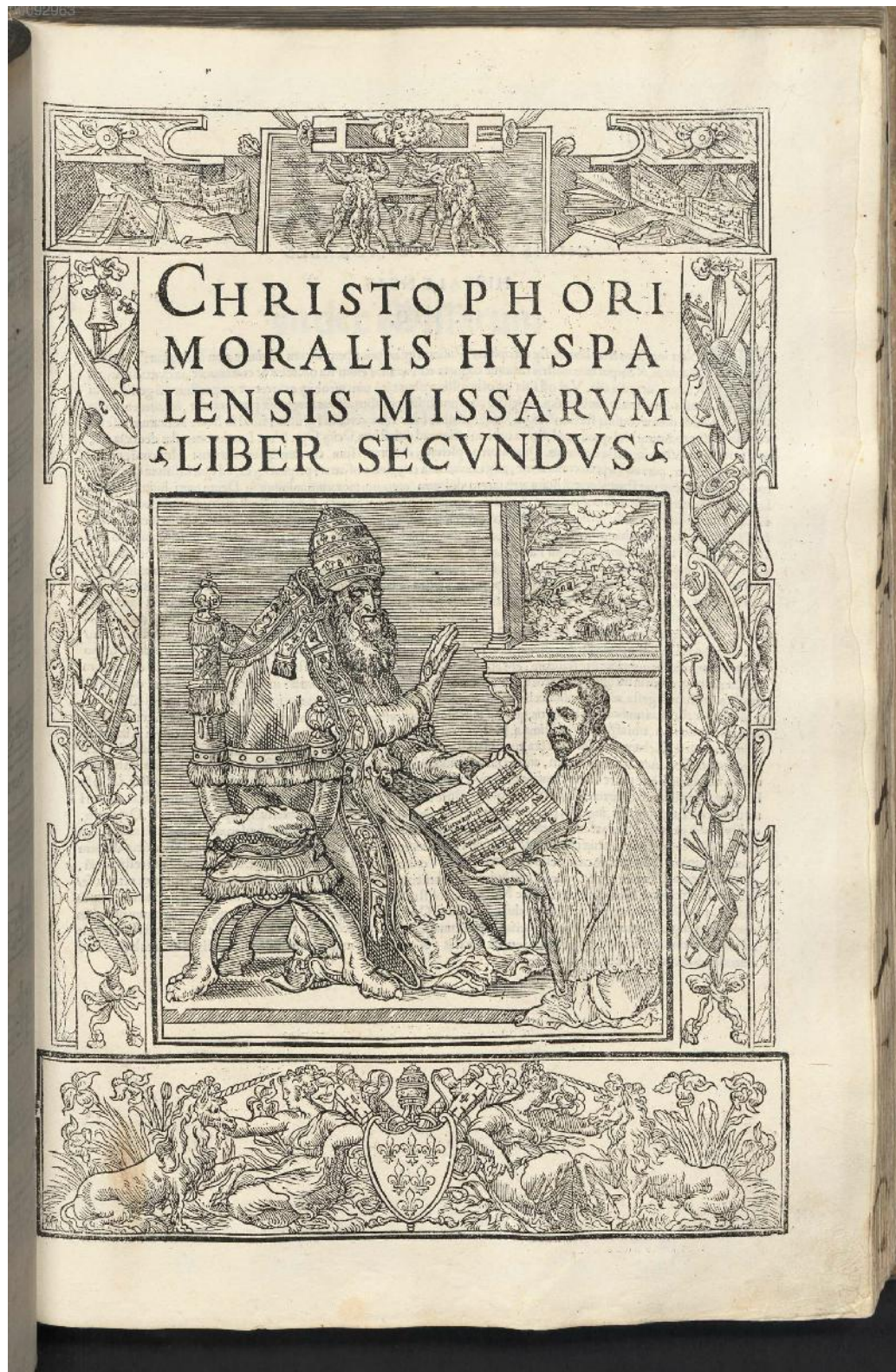
En esta tesis se ha propuesto que la misa que se interpretó fue la *Missa pro defunctis* de Cristóbal de Morales, como la crónica especifica que se cantó todo en «canto de órgano» y a 5 voces, no deja duda de que fue la misa a 5 voces del compositor, de entre las versiones que tiene de 4 y 5 voces de misas de difuntos.

La impresión que se ha utilizado en esta investigación que incluye la misa de Morales es la siguiente; *Chistophori Moralis hyspalensis Missarum Liber Secundus. Impressum Romae per Valerium Doriucm et Ludovicum frates. Anno salutis 1554.* Contiene cinco misas a 4 voces más cuatro a 5 voces. En el fol. 125v inicia la *Missa pro defunctis* a 5 voces: *Introito-Kyrie, Christe, Kyrie-Graduale, Sanctus, Benedictus-Agnus Dei I, II, III, Communio*. Está escrita para *Cantus, Altus I, Altus II, Tenor y Bassus*.

Se incluyen el facsímil de la misa y la transcripción llevada a cabo por Higinio Anglés de la misma.

⁷⁴² CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, pp. 210-211.

MISSA PRO DEFUNCTIS A 5, (CRISTÓBAL DE MORALES)
Missarum Liber Secundus. Roma, 1554⁷⁴³



⁷⁴³ *Christophori Moralis hypalensis Missarum Liber Secundus. Romae: Impressum per Valerium Doriucm et Ludovicum frates. Anno salutis 1554.*

SANCTISSIMO PAVLO TERTIO
PONTIFICI MAXIMO.
CHRISTOPHORVS MORALES

HISPALENSIS.

S. P. D.

Mer ingenuas artes liberalesq; disciplinas Musicam ipsam principem locum obtinere non ambigitur: Vel quod & animis, & corporibus nostris maxime cognata est; animos enim ita oblectat ac commouet, ut quacumq; alia, ita corpus, ut nulla alia. Vel qd sola ex oibus illis artibus tanta uim utrobique exercet, ut corporibus (si gellio credimus) medeatur; animosq; molestias ab immundis spiritibus allatas magna ex parte minuat, ac alleuet: eosq; ad cognoscenda diuina consilia sursum erigat, atq; extollat: Hoc enim certe in Helisco, illud in Saule factum esse sacris literis est proditum. Vel quod celestium orbium ratione ad celestium Deiq; Opt. Max. Laudes canendas deducta est, atq; in mentes nostras immisssa diuinitus. Quamobrem plerumq; demiratus sum, cur eam ipsam maxima Musicorū, praeceptis artis nostrae, pars ad ineptias conuerterit, atq; utinam non etiam ad obscena: perpauciq; ea, ad quae instituta est, utantur. Cumq; eximia praestantissimaq; huius artis uicem dolerem; eorumq; ingratum animum in Deum tanti huius muneris largitorem cum meo ipse animo detestarer: Constitui pro uirili parte ei succurrere, totumq; studium meum atq; operam, quam in hanc disciplinam impendi, in diuinis laudibus canendis ponere, atq; collocare. Itaq; octo Misas (ut populari uerbo utar) iam pridem emisi. Cumq; his qui in Musica facultate excellunt haud omnino eas displicuisse intelligerem; decreui illis alias octo subiungere: Quas cum tuo nomini Paule Sanctissime dicare uellem, initio ab hoc me consilio absterrebar Beatitudinis tuae fulgor; meaq; tenuitatis oculos ingens tantae istius maiestatis tuae splendor perfringebar. Ceterum deinde animaduertens te, quis in supremæ istius dignitatis fastigio positum, longe tamen omnium humanissimum esse, atq; benignissimum accipere fiduciam, teq; non omnino auersaturum nostras has lucubratiunculas esse speraui: multisq; nominibus haud sane indignum duxi eas tibi nuncupare. Primum quia tu ea, quae ad Dei immortalis religionem spectant unus ex omnibus maxime & curare debes, & uti debes curas; tuncq; oibus pontificibus in hac diligentia antecellere solitus es, quantum ipsi ceteros homines ea uitare debebant. Deinde quia in arte hac diuina, hoc est Musica, tibi diuino uiro composita opuscula non dicendo uidebare te morum tuorum maxime germana arte fraudare; eos enim ita usq; ab ipsa pueritia instituti, ut musicum quodammodo concentum sapiant: tantaq; etiam in his quae ad ceteros spectant uteris prudentia, consilio, sapientia: ita omnia miro quodam ordine suis partibus a te sunt digesta, atq; disposita, ut harmonicam quandam redolere uideantur rationem. Accedit ad haec q; cum me iam pridem inter chori tui musicos collocaueris, quae ex ingenio nostro proueniunt, & si minus te digna, tamen qualiacumq; ea sint, ut in agello tuo nata, tibi afferenda existimaui. Postremo ut ad propellenda mala malorum depulso rem Herculem in ianuam atque constituere solebant: ita mihi Sanctita. tua, id est bonorum omnium auctoris, nomen in huius libri quasi ianua ad conciliandam mihi bonorum beneuolentiam, arcendamq; inuidorum rabiem ponere uisum est. Quis enim non sub alarum tuarum umbra tutissimam se esse putet Paule Pontifex maxime maximorum omnium Pontificum multis ab hinc seculis optime, id est se licissime: qui solus cum uirtute fortunam adaquasti; In te enim singularis uirtus supremam auctoritatem amplificat, auctori tas uirtutem. Cuius uirtutis, ingenii, prudentiae uestigia ad memoria huius urbis sempiternam impressa uidemus. Quotus n. quisq; rerum gestarum laude tecum queat contendere? Quis se tibi & bene administrata, & conseruata recip. gloria ualeat comparare? Nec eximia uirtutes tuae tantummodo hominum iudicio nituntur, qui te tantis ornamentis praeditum non sicut aliquem apud nos natum, sed ueluti de caelo delapsum uenerantur: Verum etiam adest Dei ipsius Opt. Max. firmisimu testimoniu. qui aetatem tuam omnem, ac praecipue summi huius sacerdotii tui tempus maxima post homines natos, perpetuaq; ornauit felicitate. Accipe igitur Beatissime pater hosce Morales tibi obstrictissimi, ac deditissimi labores lato benignoq; uultu, atq; ea fronte, qua hilari totum terrarum orbem exhilarare uideris. Quod si eos tuo patrocinio fouebis, angustiamq; meam quopiam amplissima dignitatis tuae munere prosequeris; atq; fortunae meae obscuritate aliquo tuae benignitatis radio illustrabis: & me ad maiora in dies conficienda, atq; componenda excitabis; & multorum musicorum studia ab ineptiis ad diuinas laudes concinendas abduces, atq; auertes. Vale.

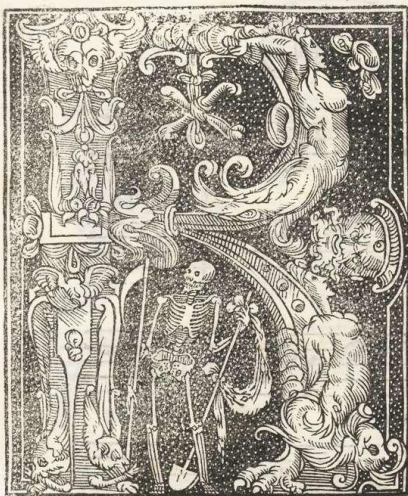
Index Missarum

Quatuor Vocibus

Missa Tu es vas electionis	III
Missa Benedicta es celoz regina	XX
Missa Ave maria	XXXVII
Missa Gaude barbara	LIII
Missa L'homme arme	CXIII

Quinque Vocibus

Missa De beata virgine	LXX
Missa Quem dicunt homines	XCIII
Missa Pro defunctis	CXXVI



Quiem e ter nam
Do na eis
domi ne
et lux perpe tua lu

ce at e is



O na eis
domine et

lux perpetua et lux perpe tua lu ceat

eis luce at eis

lux perpetua luceat eis luceat eis





O na eis
domine et
lux per petua et lux perpetua luceat eis
luceat eis

Altus 2



O na eis
domine
et lux per petua et lux perpe tu
a luceat luceat eis luce at eis



O na eis
domine et luxperpetua et

Christophorus Morales



Te de cet himn⁹ deus in si on
T tibi redetur votum in ie ru salem
Exaudi ora tionē me am ad te omnis caro
veniet



T tibi redetur votum in ieru
salem Exaudi
orationē meam ad te omnis ca ro ve niet



T tibi re detur votum in ierusalem] exau
di orationem meā ad te omnis caro
ve niet




T tibi redetur votum in ierusa
lem exaudi orationem meam ad te
omnis caro veniet



T tibi redetur votum in ieru salem
exaudi orationē meā ad te omnis
caro veniet

Christophorus Morales



Kirie
Grie
chrisse
eleison
eleison



Grie
eleison
chrisse
eleison
kirie
eleison



eleison
kirie
eleison

Pro Defunctis

CXXVIII

Kirie
eleison
christe
eleison
kirie
eleison

Kirie
eleison
christe
eleison kirie
eleison

Kirie
eleison christe

y ii

Christophorus Morales



ona eis
domine
et lux perpetua
Luceat eis
Luceat eis



ona eis
dona eis domine
et lux perpetua
at eis
Luceat
Luce
Luceat eis

Luceat eis
Luceat eis

Pro defunctis

CXXIX

na eis domine
et lux perpetua
et lux perpe tua lu
ceat eis ii
luceat eis luceat eis
Re quem eter nam
do na eis do mine
et luxperpe tua lu
ce at eis
na eis dñe
et luxperpetua
et luxperpetua luceat eis ii
y iii

In memoria tacet

Memoria

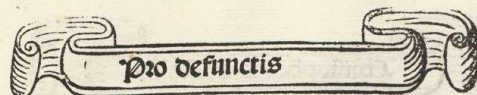
eter na

eterna

erit iustus ii

erit iustus ab auditione mala

mala



CXXX

In memoria tacet



A me mo ria eter
na e rit ius
tus ab auditione ma
la



A memo ria eter
na ii
eterna erit iustus ii
ab auditione mala
mala

¶erte

Residuu

Non time bit

non time bit

Die iesu dne dona eis requiem a

men

Residuu

Non time bit

non time bit

Die iesu domine dona eis re

quiem amen

Amen

Pro Defunctis

CXXXI

Residuū

Non time bit ii

non timebit

non timebit

Pie iesu domine dona eis

requiem a men

Residuū

Non timebit

Pie iesu domine dona dona eis requi

em amen

Residuū

Non timebit non

timebit non timebit

Pie iesu domi ne dona eis requiem

Christophorus Morales

Libera animas omnium fidelium
defunctorum
de penis inferni et de profundis
lacu libera eas de ore leonis
ne absorbeat eas

Tenor

libera animas omnium fidelium
defunctorum de penis inferni
et de profundo lacu libera eas
de ore leonis
ne absorbeat eas

Alto

mi de penis inferni et de profundo lacu libera
eas de ore leonis ne absorbeat eas ne absorbeat eas

Pro Defunctis

CXXXII

Supra

Domine iesu chris te rex glo rie
 Li be ra a ni mas om nium fide li um defunc
 toz de penis infer ni et de pro
 fūdo lacu li be ra eas de o re leonis ne ab sor beat
 Li be ra a ni mas om nium
 fide lium defunc
 toz de penis in ferni
 et de profundo lacu li be ra eas
 de ore leonis
 ne ab sor beat eas rar
 Li be ra a ni mas om nium fi
 delium defunctor de penis infer

Residuū

tartarus ne cadāt in obscurum

sed signifer sanctus michael representet eas

in lucem sanctam quam olim

abrahe promissisti ii et semini

eius et semini eius

Residuū

as tar tarus ne cadant in obscurum

sed signifer sanctus michael

representet eas in lucem sanctam quā olim abra

be promissisti promissisti et

semini eius ii

quam olim abrahe promissisti et

semini eius et semini eius

Pro defunctis

CXXXIII

Residuū
as tartarus ne cadāt in obscurū sed signi
fer sanctus michael representet e as in
lu cē sanctam quā olim abrahe promissit ti
et semini e ius
Residuū
tarus ne cadāt in obscurum sed
signi fer sanct⁹ michael representet
eas in lucē sanctā quā o
lim abrahe pmisist ii et semini e
ius et semini eius
Residuū
as tartarus ne cadant in obscurum sed si
gnifer sanct⁹ michael represē
tet eas in lucē sanctā in lucem sanctam

Christophorus Morales



O stias et preces tibi do
mine laudis o fe rim⁹ tu
sul cipe pro animab⁹ illis quaz
bodie memoriam fa cim⁹ fac eas
dñe de morte transire ad vitam



O stias et preces tibi dñe
laudis oferim⁹ ii tu
suscipe pro
animab⁹ illis quarum bodie
memoriam faci m⁹ fac eas domine
de morte ii transire ii trāsire ad vitam

Pro defunctis

CXXXIII



S
 O stias et preces tibi domine
 laudis oferim⁹ ii
 laudis oferim⁹ tu suscipe pro
 animabus illis quaz hodie memoriam
 fa cim⁹ fac eas dñe ii
 de mor te transire transire ad vitam ii
 O stias et preces tibi do mi
 ne laudis oferim⁹ laudis ofe rim⁹ tu
 tu suscipe pro animab⁹ illis qua z ho
 die ho die memoriam facim⁹ fac eas dñe
 de morte de morte transire
 transire ad vitam

Verte.

3 ii

Christophorus Morales

Residuū

Quam olim abrahe promissisti quā olim a
abrahe promi sisti et semini eius et
semini e ius

Residuū

Quā olim abrahe ii quā olim
abrahe promissisti et se mini eius
et semini eius

Pro Defunctis

CXXXV

Residuū



Residuū



Residuū



3 iii


Christophorus Morales



Anc⁹ sanc⁹ sanctus domin⁹ deus sa
baoth pleni sunt celi et terra gloria tua
Osanna in excelsis Benedic⁹ qui venit in no
mine domini Osanna in excelsis



Anc⁹ sanc⁹ do
minus de⁹ sabaoth pleni sunt
celi et terra gloria tua Osanna in excel
sis qui venit in nomine
domi ni Osanna in excel sis



do mini Osanna in excelsis

Pro Defunctis

CXXXVI

Anc tus sanctus domin⁹ de⁹ saba
oth ✕ pleni sunt celi et terra
gloria tua O sanna in excelsis
in excel sis qui venit in nomine domi
ni o sanna in excel sis
Anc tus Sanct⁹ dñs deus saba oth pleni
sunt celi et terra gloria tua O sanna in ex
cel sis ✕ qui venit in no mine
domini O sanna in excelsis
Anc tus sanctus dñs de⁹ saba oth
pleni sunt ce li et terra glia tua
sanna excelsis Qui venit in nomine

Christophorus Morales



Agnus dei qui tollis peccata mundi dona e
is re quem Agnus dei
qui tollis peccata mundi dona eis requiem Agnus dei
qui tollis peccata mundi dona eis requiem sempiternam



Si tollis peccata mundi do na
eis requiem qui tollis pecca
ta mundi dona eis requiem ✱ qui tollis peccata mundi
dona eis requiem sempiterna

Pro Defunctis

CXXXVII



Di tollis peccata mūdi dona eis requiem ✕

Qui tollis peccata mundi dona eis requie

Qui tollis peccata mūdi dona eis re quem

sempiternam




Di tollis peccata mundi dona eis

requiem Qui tollis peccata mundi do

na eis re qui em Qui tollis peccata mūdi

dona eis requi em sempiternam



Di tollis pēta mūdi dona eis requiem

qui tollis peccata mūdi dona eis requiem qui tollis

peccatamundi dona eis re qui em sempiternā

Christophorus Morales

Luceat eis do mi
ne cum sanctis tuis cum sanctis tuis in eter
num quia pius est Requiem eternā dona eis domine
et lux perpetua luceat eis cū sanctis tuis cum
sanctis tuis in eternum quia pius est
Luceat eis luceat eis domine
cum sanctis tuis in eternum
quia pius est et lux perpetua luceat eis cū sanctis tu
is ii in eternum
quia pius est
nū quia pius est et lux perpetua luceat eis cum sanctis tu
is cum sanctis tuis in eter num quia pius est

Pro defunctis

CXXXVIII

Luceat eis domine cum
sanctis tuis cu[m] in sanctis tuis ineter n[on] quia
pius est et lux perpetua luceat eis cum sanctis
tuis ii in eternum

Lucet eis
d[omi]ne cum sanctis tuis ii
in eternu[m] quia pius est
Et lux perpetua luceat eis cum sanctis tuis ii

Luceat eis d[omi]ne
cum sanctis tuis in eternu[m] quia pius est
cu[m] sanctis ineter

Impressum Rome per Valerium
Doricum et Ludonicum fra
tres Anno Salutis.

M.D.XLIII



Cum gratia et privilegio.

MISSA PRO DEFUNCTIS A 5 VOCES (CRISTÓBAL DE MORALES)⁷⁴⁴

Cristóbal de Morales (1500-1553)

Transcripción: Higinio Anglés

INTROITO

f. 125^v-126

Supranus Re-qui-
em Re-qui-
em ae-ter-nam.

Altus I Do - - -

Altus II Do - na

Tenor Do -

Bassus Do - na,

5

Do - na e - is, Do -

na e - is, Do - na e -

na e - is, Do -

Do - na e - is,

10

e - is

na e - is, Do

is, Do

na e - is

Do - na, Do - na

⁷⁴⁴ Transcripción de la misa realizada por Higinio Anglés en ANGLÉS, Higinio. *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia. Volumen III. Missarum Liber Secundus* (Roma, 1544). Primera Parte. Roma: CSIC, 1954, pp. 114-153.

15 20

na e - is Do - mi - ne, Do -

na e - is Do -

Do - mi - ne, Do -

e - is, Do - mi - ne,

25

ne:

mi - ne: et lux per -

mi - ne, Do mi - ne: et lux per -

mi - ne:

Do - mi - ne: et

30

et lux

pe - tu - a, per - pe - tu - a,

pe - tu - a, per - pe - tu -

et lux per - pe - tu -

lux per - pe - tu -

35

per - pe - tu - a

et lux per - pe - tu - a lu -

a, et lux per - pe - tu - a

a, et lux per - pe - tu - a

40

lu - ce - at

ce - at e - is, lu -

lu - ce - at, lu - ce - at e -

lu - ce - at e - is,

lu - ce - at e

45

e -

ce - at

is, lu - ce - at e - is, lu -

lu - ce - at e - is, lu - ce - at

is, e - is,

50 55

is.
 is, lu ce - at e is.
 ce - at e is, lu ce - at e is.
 e is.
 lu ce - at e is.

f. 126^v-127

Ps. Te decet hymnus Deus in Si-on,

Et ti - bi red -
 Et ti - bi red -
 Et ti - bi red - de -
 Et ti - bi red -
 Et ti - bi red - de -

60 65

de - tur vo - tum in Je - ru - sa -
 de - tur vo - tum in Je - ru - sa -
 tur vo - tum in Je - ru - sa -
 de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem, Je - ru -
 tur vo - tum in Je - ru - sa -

70

lem: ex - au - di o -

lem: ex - au - di o -

lem: ex - au - di o -

sa lem: ex - au - di o -

lem: ex - au - di o -

75

ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis

ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis

ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis

ra - ti - o - nem me - am, ad te o -

ra - ti - o - nem me - am, ad te o - mnis

80 85

ca - ro ve - ni et.

ca - ro ve - ni et.

ca - ro ve - ni et.

mnis ca - ro ve - ni et.

ca - ro ve - ni et.

KYRIE

f. 127^v-128

Supranus Ky - ri - e

Altus I Ky - ri - e e - lei -

Altus II Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e,

Tenor Ky - ri e e - lei -

Bassus Ky - ri e -

10

e - lei - son, Ky - ri - e, e - lei - son, Ky -

son, Ky - ri - e e - lei -

lei - son, Ky - ri - e

15

lei - son, e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son.

- ri - e e - le - i - son.

- son, e - lei - son.

e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

20 25

Chri - ste e - lei - son,

30

ste e - lei - son, Chri - ste, Chri - ste e -

35

ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri -

40

le i son.

8 lei son, Chri ste e lei son.

8 ste e lei son.

8 son, Chri ste e lei son.

ste e lei son, e lei son.

[illegible]

50

lei - son, *Ky* - ri - e,

son, *Ky* - ri - e, *Ky* - ri -

- son, e lei son,

e e lei - son, *Ky* -

55

Ky - ri - e *e - lei*

e e lei son, Ky - ri - e, Ky - ri -

Ky - ri - e e lei son, e

ri - e e - lei son, Ky

60

le i son.

son, Ky - ri - ee lei son.

e e lei son.

lei son.

ri - e e - lei son.

65

GRADUALE

Supranus

Altus I

f. 428^v-429

Altus II

Re-qui-em.

Tenor

Bassus

Re-qui-em aet-er - nam. Do

Do

Do

5

Do - na e -

Do - na e -

na

na e - is, Do

na e

10

is, Do - na e - is Do mi - ne,

is, Do - na e - is, Do

e - is Do - mi -

na e - is, Do - na e - is Do

is Do

15

Do - na e - is Do

mi - ne, Do

ne:

mi - ne, Do na e -

mi - ne, Do - na e -

40

lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is,
 per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu - ce - at
 lu -
 lu - ce - at,
 pe - tu - a lu - ce - at e - is, lu -

45

lu - ce - at e -
 is, lu - ce - at e -
 ce - at e - is,
 ce - at e - is,
 - ce - at e - is, lu - ce - at e -

50

is, lu - ce - at e - is,
 is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at e - is, lu - ce - at
 lu - ce - at e - is, lu - ce -
 is, lu - ce - at e -

75

e - rit ju stus, e - rit
 stus, e - rit ju

80

ju stus, e - rit ju
 stus, e - rit ju stus, e - rit ju

85

stus: ab au - di - ti - o - ne ma
 stus: ab au - di - ti - o - ne ma

90

di - ti - o - ne ma
 la, ab au - di - ti - o - ne ma

95 100

la.
 la, ma la. la.

f. 130-131

Supranus

Altus I

Altus II

Tenor

Bassus

Non ti - me - bit, Non ti - me -

Non ti - me - bit,

Non

Non ti - me

Non ti - me - bit, Non ti

bit, Non ti - me - bit, Non ti

Non ti - me -

ti - me -

bit, Non ti - me - bit,

me - bit, Non

me - bit,

bit, Non ti - me - bit, Non ti - me -

bit,

Non ti - me - bit, Non ti - me -

ti - me - bit, Non ti - me -

30

men. A men.

men, A men.

men. A men.

men.

men, A men.

OFFERTORIUM

Supranus I

f. 131^v-132

Supranus II

Do.mi.ne.

Altus

Tenor

Bassus

Do.mi.ne Jesu Christe, Rex glo - ri.ae. Li -

Li -

5

Li - be - ra a -

be - ra a - ni - mas o -

be - ra a - ni - mas o - mni - um,

Li - be - ra a - ni -

Li - be - ra

10

ni - mas o - mni - um fi - de - li - um

mni - um fi - de - li -

o - mni - um fi - de - li -

mas o - mni - um fi -

a - ni - mas o - mni -

15

de - fun - cto rum, de - fun - cto

um de - fun -

um de - fun - cto

de - li - um de - fun - cto rum,

um fi - de - li - um de - fun - cto

20

rum de poe - nis in - fer -

cto rum de poe - nis in - fer -

rum de poe - nis in - fer -

de - fun - cto rum de poe - nis in -

rum de poe - nis in - fer - ni,

ni, et de pro - fun -

ni,

ni, de poe - nis in - fer - ni, et

fer ni, et de pro - fun - do

de poe - nis in - fer - ni,

do la - cu: li -

et de pro - fun - do la - cu:

de pro - fun - do la - cu: li - be - ra

la - cu, et de pro - fun -

et de pro - fun -

be - ra e - as de

li - be - ra e - as

e - as, li - be - ra e -

do la - cu: li - be - ra e -

do la - cu: li - be - ra e -

40

o - re, de o -
de o -
as de o - re le - o
as de o - re le - o
as de o - re le - o

45

re le - o - nis, ne ab - sor - be -
re le - o - nis,
nis, ne ab - sor - be - at, ne
nis, ne ab - sor - be - at e - as, ne ab -
o - nis, ne ab - sor - be - at e - as,

f. 132^v-133 50

at e - as tar
ne ab - sor - be - at e - as
ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, tar
sor - be - at e - as tar
ne ab - sor - be - at e - as tar

55

ta - rus, ne ca - dant

tar - ta - rus, ne

ta - rus, ne ca - dant,

- ta - rus, ne ca -

- ta - rus, ne ca -

60

in ob - scu - rum, in ob - scu - rum:

ca - dant in ob - scu -

ne ca - dant in ob - scu - rum: sed

dant in ob - scu -

dant in ob - scu - rum:

65

sed si - gni -

rum: sed si - gni - fer

si - gni - fer

rum: sed si - gni - fer sanctus Mi -

sed si - gni - fer, sed si - gni - fer

70

fer sanctus Mi - cha-el re-prae-sen-tet e -

san - ctus Mi - cha - el re-praesent -

san - ctus Mi - cha - el

san - ctus Mi - cha - el re - prae - sen - tet e

san - ctus Mi - cha - el re-prae-

75

- as in lu - cem san -

tet e - as in

re-prae - sen - tet e - as

- as in lu -

sen - tet e - as in lu - cem san -

80

lu - cem san - ctam:

lu - cem san - ctam, in

cem san - ctam, in lu - cem san -

ctam, in lu - cem san -



Quam o - lim A - bra -

ctam: Quam o - lim

lu - cem san - ctam: Quam o - lim

ctam: Quam o - lim A - bra - hae pro -

tam, san - ctam: Quam



85

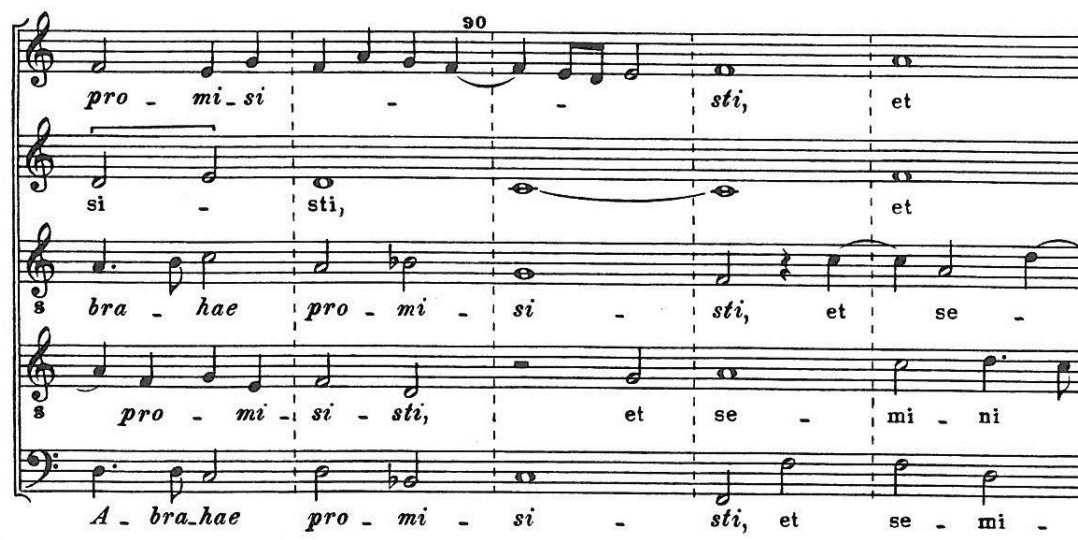
hae pro - mi - si - sti,

A - bra - hae pro - mi -

A - bra - hae pro - mi - si - sti, Quam o - lim A -

mi - si - sti, Quam o - lim A - bra - hae

o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti, Quam o - lim



90

pro - mi - si - sti, et

si - sti, et

bra - hae pro - mi - si - sti, et se -

pro - mi - si - sti, et se - mi - ni

A - bra - hae pro - mi - si - sti, et se - mi -

95

se - mi - ni e - jus, et se - mi -

se - mi - ni e -

mi - ni e - jus, et se - mi -

e - jus, et se -

- ni e - jus, et se - mi -

100

ni e - jus.

ni e - jus.

ni e - jus, e - jus.

mi - ni e - jus.

- ni e - jus.

f. 133^v-134 105

Supranus II

Ho - sti - as et pre - ces

Altus

Ho - sti - as et pre - ces

Tenor

Ho - sti - as et pre - ces

Bassus

Ho - sti - as et pre - ces

110 115

ti - bi Do - mi - ne lau -
 ti - bi Do - mi - ne laudis of - fe -
 ti - bi Do - mi - ne, Do - mi - ne lau -
 ti - bi Do - mi - ne

120

dis of - fe -
 ri - mus, lau - dis of - fe - ri - mus,
 dis of - fe - ri - mus, lau - dis of - fe - ri - mus:
 lau - dis of - fe - ri - mus, lau -

125

ri - mus: tu
 lau - dis of - fe - ri - mus: tu
 tu su - sci - pe, tu
 dis of - fe - ri - mus: tu su - sci - pe,

130

su - sci - pe, su - sci - pe
 su - sci - pe, tu su - sci - pe pro a - ni -
 su - sci - pe, tu su - sci - pe
 tu su - sci - pe pro a - ni -

135

pro a - ni - ma - bus il -

ma - bus il lis,

pro a - ni - ma - bus il lis,

ma - bus il lis, qua

140

lis, qua

qua - rum ho -

qua - rum ho di - e,

rum ho -

145

rum ho - di - e me -

di - e me - mo - ri - am fa -

qua - rum ho - di - e me -

di - e, ho di - e me -

mo - ri - am fa - ci -

ci - mus, fa - ci - mus: fac

mo - ri - am fa - ci -

mo - ri - am fa - ci - mus: fac

150

mus: fac e - as, Do - mi - ne, fac e - as, Do - mi - ne, de e - as, Do - mi - ne, de

155

ne, de mor - te, de mor - te, de mor - te, de mor - te, de mor - te, de mor - te

160 165

tran - si - re, tran - si - re, ad vi - tam, tran - si - re, ad vi - tam, tran - si - re, ad vi - tam

170

ad vi - tam, tran - si - re, ad vi - tam, tran - si - re, ad vi - tam, tran - si - re, ad vi - tam

f. 134^v-135

Supranus I
Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si -

Supranus II
Quam o - lim

Altus
Quam o - lim A - bra hae pro - mi -

Tenor
Quam o - lim A - bra hae,

Bassus
Quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si -

175

sti, Quam o - lim A - bra - hae

A - bra hae pro - mi -

si - sti, Quam o - lim A - bra - hae pro - mi -

Quam o - lim A - bra - hae, Quam o - lim A - bra -

sti, Quam o - lim A - bra - hae, Quam o - lim A - bra -

180

pro - mi - si - sti, et

si - sti, et

si - sti, pro - mi - si - sti, et se -

hae pro - mi - si - sti, et se - mi - ni

hae pro - mi - si - sti, et se - mi -

185

se - mi - ni e - - - jus, et se - mi -

se - - mi - ni e - - -

mi - ni e - - - jus, et se - mi -

e - - - jus, et se -

- ni e - - - jus, et se - mi -

190

ni e - - - jus.

ni e - - - jus.

ni e - - - jus.

mi - ni e - - - jus.

ni e - - - jus.

SANCTUS

f. 135^v-136

Supranus
Altus I
Altus II
Tenor
Bassus

Sanctus
San - ctus, San - ctus,
San - ctus,
San - ctus,
San - ctus,
San - ctus, San - ctus,

10

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

15

us Sa - ba - oth.

us Sa - ba - oth.

us Sa - ba - oth.

us Sa - ba - oth.

us Sa - ba - oth.

us Sa - ba - oth.

20

25

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

BENEDICTUS

Supranus Be.ne.di.ctus. Benedictus. Qui ve - nit

Altus I Qui ve - nit

Altus II Qui ve - nit

Tenor Qui ve - nit, Qui

Bassus Qui ve -

5

in no - mi - ne Do -

in no - mi - ne Do -

in no - mi - ne Do -

ve - nit in no -

nit in no - mi -

10

mi - ni. Ho -

mi - ni. Ho - san - na

mi - ni, in no - mi - ne Do -

mi - ne Do - mi - ni.

ne Do - mi - ni.

15

san - na in ex -
in ex - cel - sis, in ex -
mi - ni Ho - san -
Ho - san - na in ex -
Ho - san - na

20

cel - sis.
cel sis.
na in ex - cel - sis.
cel sis.
in ex - cel - sis.

AGNUS DEI

f. 136^v-137

Supranus A-gnus. Agnus Dei, Qui tol -
Altus I Qui tol -
Altus II Qui tol -
Tenor Qui tol -
Bassus Qui tol -

5

lis pec - ca - ta mun - di:

lis pec - ca - ta mun - di:

lis pec - ca - ta mun - di:

lis pec - ca - ta mun - di:

lis pec - ca - ta mun - di:

10

do - na e - is re -

do - na e - is re -

di: do - na e - is, do - na

do - na e - is re -

do - na e - is

15

qui - em.

is re - qui - em.

e - is re - qui - em.

qui - em, re - qui - em.

re - qui - em.

20

Agnus De-i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

25

do - na e - is re - qui - em.

do - na e - is re - qui - em.

do - na e - is re - qui - em.

do - na e - is re - qui - em.

do - na e - is re - qui - em.

30

Agnus De-i, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do -

35

do - na e - is

do - na, do -

di: do - na e - is

di: do - na

na e - is

40

re - qui - em

na re - qui - em, re -

re - qui - em, re - qui - em sem -

e - is re - qui - em, re -

re - qui - em, re - qui -

45

sem - pi - ter - nam.

qui - em, sem - pi - ter - nam.

pi - ter - nam.

qui - em sem - pi - ter - nam.

em sem - pi - ter - nam.

COMMUNIO

f. 137-138

Supranus
Lux ae-
Lux ae-ter-na.

Altus I

Altus II
Lu - ce - at e - is, Do -

Tenor

Bassus
Lu - ce -

5
Lu - ce - at e - is, Do - mi-ne,
mi - ne, Do - mi -
Lu - ce - at e - is,
at e - is, Do - mi - ne, Lu -

10
is, Do - mi - ne: Cum san -
Do - mi - ne: Cum san - ctis tu -
ne: Cum san - ctis tu - is, Cum sanctis
lu - ce - at e - is, Do - mi - ne: Cum san - ctis
ce - at e - is, Do - mi - ne:

15

ctis tu - is, Cum, sanctis tu - is in ae - ter -

is, Cum san - ctis tu - is in ae -

tu - is, tu - is in ae - ter - num, in ae -

tu - is in ae - ter -

Cum san - ctis tu - is in ae - ter - num,

20

num, qui - a pi - us es.

ter - num, qui - a pi - us es.

ter - num, qui - a pi - us es.

num, qui - a pi - us es.

qui - a pi - us es.

25

Requiem aeternam dona eis Domine, Et lux perpe - tu - a lu -

Et lux per - pe - tu - a lu - ce -

Et lux perpe - tu - a lu - ce - at

Et lux perpe - tu - a lu - ce - at

Et lux perpe - tu - a lu - ce -

30

ce - at e - is, Cum,
 at e - is. Cum san - ctis tu - is, Cum san - ctis tu -
 e - is. Cum sanctis tu - is, Cum san - ctis tu - is, Cum san -
 e - is. Cum sanctis tu - is, Cum sanctis tu - is,
 at e - is. Cum san - ctis tu - is,

35 40

san - ctis tu - is, Cum sanctis tu - is in ae - ter -
 is, tu - is, Cum sanctis tu - is in ae - ter - num, in
 otis tu - is, Cum san - ctis tu - is in
 Cum san - ctis tu - is in ae - ter -
 Cumsanctis tu - is in ae ter - num,

45

num, qui - a pi - us es.
 ae - ter - num, qui - a pi - us es.
 ae - ter num, qui - a pi - us es.
 num, qui - a pi - us es.
 qui - a pi - us es.

NUNC ENIM SI CENTUM LINGUE SINT (PIERRE DE MANCHICOURT)

A mitad de la celebración de la misa y después del sermón se interpretó un motete según Cervantes de Salazar:

Acabado el sermón se dijo un motete al alzar, cuya letra decía:

Nunc enim si centum linguae sint, Carole Caesar,
Laudes non possem promere rite tuas:
Qui reges magnos multos valdeque potentes,
Fudisti summo et auxiliante Deo⁷⁴⁵.

Se entiende que era una obra polifónica, pero el cronista no especifica que fuese a 5 voces, como si lo hace con la misa. El motete que se propone en esta tesis es el de Pierre de Manchicourt, a 4 voces, *Cantus*, *Contratenor*, *Tenor* y *Bassus*, se adjunta a continuación la reproducción del facsímil.

El motete de Manchicourt aparece en varias fuentes, aquí se adjuntan las distintas partes del motete impreso en *Liber tertius sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, ex optimis quibusq[ue] huius aetatis musicis selectaru[m]*. Belgium: Antuerpiae apvd, Tilemannum Susato, 1547.

La transcripción pertenece a la *Opera omnia* de Pierre de Manchicourt, editada por *American Institute of Musicology* en 1984.

⁷⁴⁵ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 211.

NUNC ENIM SI CENTUM LINGUE SINT (PIERRE DE MANCHICOURT)⁷⁴⁶

SVPERIVS. Pe. de Manchicourt.

Nunc enim si centum lingue sint

Carole Cæsar, i landes nō
possum promere ritē tuas.
promere ritē tuas.
Quireges magnos multos iudicq poet-
tes iudicq, i summo aſſi auxiliante deo
summo aſſi auxiliante deo.

Secunda
Pars. T RIO. Ne abſoratis i
tuis ac cingere ſatis ac cingere ſatis
bi i fiat magis i
Tertia
Pars. Immutas unus i
potis es proſtrare phalangēs, qui cum caeli ſu
federatq ſuas. i
Auſtria milita tibi i
germania cuncta mihi ſtrat, hinc inuicem ſaniam
qui bene inuis habes. i

Pe. de Manchicourt, Fo. xlii.

Imagen 9: SUPERIVS. Nunc enim si centum lingue sint, Pierre de Manchicourt.

⁷⁴⁶ Liber tertius sacrarum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, ex optimis quibusq [ue] huius aetatis musicis selectaru[m]. Belgium: Antuerpiae apvd, Tilemannum Susato, 1547.

CONTRA. Pe. de Manchicourt.

Nunc enim si centum lingue sint *ij*

Carole Caesar Carole Caesar

laudes nō possūn promere rite tuas. laudes nō possūn promere rite tuas.

Qui reges magnos ij multos ualdeq; potentes fudi-

sti, ij summo aq; auxi-

liante deo *ij summo aq; auxiliante deo.*

Secūda Pars.

TRIO. Ne dubitatis

letūq; tuis letūq; tuis *ij ac cingere sa-*

Pe. de Manchicourt. Fo. xii.

accē. fa. q; hostes plures sunt ti-

bi ij fide magis.

Tertia Pars.

Immemras unus *ij* potis es prostrare phalanges,

qui cum cœlesti *ij*

qui cum cœlesti fœdera reges facis. *ij*

ij Auspicia multa tibi ger-

mania cuncta ministrat, *ij*

bene memorem famam qui bene uiuis *ij* V erit mox.

Imagen 10: CONTRATENOR. Nunc enim si centum lingue sint, Pierre de Manchicourt.

Pe. de Manchicourt, Fo. xii.

Nunc enim si centum lingue sint *ij*

Carole Caesar *ij* *Carole Caesar* *ij* *laud-*
des nō possem promerere rite tuas. laudes nō possem promerere rite tuas. Qui reges
magnos *ij* *Qui reges magnos* *ij* *multos valdeq; po-*
tenes fudisti, *ij* *sum-*

mo esse auxiliante deo *ij* *summo esse auxiliante deo.*

Secunda
Pars. *TRIO. Ne dubitatis* *ij*

letusq; tuus *letusq; tuus*

Pe. de Manchicourt, Fo. xii.

accingere satis *accit. fa.* *quo-*

q; hostes plures sunt tibi *fide magis*

Pars. *Trium-* *Immortas unus* *ij*

potis es probrare phalangis, qui cum caeli

fidera reges fa-

cis. *ij* *Ausonia multa tibi*

germania cuncta ministrat, *binc memorem*

famam *quē bene unus habes.* *V. rite* *mox.*

Imagen 11: TENOR. *Nunc enim si centum lingue sint*, Pierre de Manchicourt.

BASSUS. Pe. de Manchicourt.

Nunc enim si centum lingue sint
Carole Cæsar
 laudes nō possem promittere tuas. laudas. *ij*

Qui reges magnos
 multos ualdeq; potentes fudiſti, *ij*
summo aſſ auxiliante deo.
Secūda pars T. act.

Pe. de Manchicourt. Fo. xii.

Tertia Pars.
Immeras unius potes es proficere phalangēs,
 qui cum cœleſti *ij*
 federa reſeſcis. *ij*
Auſtria multa tibi *ij* *germania cuncta mi-*
nistrat, *ij* *hinc memorem ſamam*
 qui bene unius habes *ij*
 qui bene unius habes. *ij*

Imagen 12: BASSUS. Nunc enim si centum lingue sint, Pierre de Manchicourt.

NUNC ENIM SI CENTUM LINGUE SINT (PIERRE DE MANCHICOURT)⁷⁴⁷

Pierre de Manchicourt (1510-1564)

Transcripción: Lavern J. Wagner, John Wicks

NUNC ENIM SI CENTUM

Superius Prima pars.
Nunc e - nim si cen - tum lin - gue

Contra
Nunc e - nim si cen - tum lin - - - - - gue sint,

Tenor
Nunc e - nim si cen - tum lin -

Bassus
Nunc e - nim si cen -

5
sint, (nunc e - nim si cen - tum lin - - - - - (t)
(nunc e - nim si cen - tum lin - - - - - gue sint, lin -
gue sint, (nunc e - nim si cen - tum lin - - - - - gue sint, nunc
tum lin - gue sint, (si cen - - - - - tum lin - gue sint,)

10
gue sint) Ca - - - - -
gue sint) Ca -
e - nim si cen - tum lin - gue sint lin - - - - - gue
(nunc e - nim si cen - tum lin - gue sint Ca - - - - - rol - le Cae -

⁷⁴⁷ WICKS, John, WAGNER, Lavern J (eds.). *Pierre de Manchicourt. Opera Omnia, vol. VI. Motets.* Hänssler-Verlag: American Institute of Musicology, 1984, pp. 151-160.

15

ro - le Cae - sar, (Ca - ro - le Cae - sar, Ca - ro - le Cae - sar, (Ca - ro - le Cae - sar,) Ca - ro - sar,)

20

sar,) lau - des non pos - sum pro - me - re ri - te tu - sar, lau - des non pos - sum pro - me - re ri - te tu - le Cae - sar, (Ca - ro - le Cae - sar,) lau - des non pos - sum pro - me - re ri - (Ca - ro - le Cae - sar,) lau - des non pos - sum pro -

25

as, (lau - des non pos - sum pro - me - re ri - te as, lau - des non pos - sum pro - me - re ri - te tu - as, (lau - des non pos - sum,) lau - des non pos - sum pro - me - re me - re ri - te tu - as, lau - des (non pos -

30

tu - as,) pro - me - re ri - te tu - as, (ri - te te tu - as, qui re - ges ri - te tu - as, qui re - ges ma - gnos, (qui sum pro - me - re ri - te tu - as, ri - te tu - as,)

[illegible]

40

ma - gnos) mul - tos val - de que po - ten - tes fu - di -

- gnos) mul - tos val - de que po - ten - tes fu - di -

- gnos, (qui re - ges ma - gnos) mul - tos val -

gnos, qui re - ges ma - gnos) mul - tos val - de que po - ten - tes fu -

[illegible]

50

tos val - de que po - ten - - - tes fu - di - - - sti,) sum -

ten - - - tes fu - di - sti, fu - di - - - sti,)

sti, (mul - tos val - de que po - ten - - - tes fu -

di - - - - sti, po - ten - - - - tes fu - di - sti, fu - di -

5

tis, (ne du - - bi - ta - - - - - tis, (ne du - bi - ta - - - - - tis) (ne du - bi -

10

- - - tis, du - bi - ta - tis) le - tus - que

- - - bi - ta - tis) le - tus - que tu - tus - que

ta - - - - - tis) le - - - - tus - que

15

tu - is, le - tus - que tu - is, (le - tus - que tu - is,)

[illegible]

25

cin - ge - re sa - tis,) ac - cin - ge - re sa - tis quo - que hos - tes

tis, sa - tis,) ac - cin - ge - re sa - tis (sa - tis)

30

plu - res sunt ti - bi, (quo - que hos -
quo - que hos - tes plu - res sunt ti -

35

tes plu - res sunt ti - bi) fi - de
bi, (hos - tes plu - res sunt ti - bi,) (sunt ti - bi) fi -
bi, (quo - que hos - tes plu - res sunt ti -

40

ma - gis, (fi - de ma - gis, fi - de ma - gis.)
de ma - gis, (fi - de ma - gis,) (fi - de ma - gis.)
bi) fi - de ma - gis.

Innumeras unus potis. Tertia pars.

Superius
Contratenor
Tenor
Bassus
In - nu - me - ras u - nus, (in - nu - me - ras u - nus, (u - nus, In -

5

u - nus, in - nu - me - ras u - nus) (in - nu - me - ras u - nus) po - tis es pro - stra - re nus) po -
nu - me - ras u - nus po - tis es pro - stra - re pha - lan -

10

po - tis es pro - stra - re pha - lan - ges, (pro - stra - re pha - lan - ges,) qui cum
 tis es pro - stra - re pha - lan - ges, (pha - lan - ges,) qui ges,

15

ges, qui cum coe - le - sti, (coe - le - sti,) coe - le - sti, (coe - le - sti,) (qui cum coe - le - sti,) cum coe - le - sti, (qui cum
 qui cum coe - le - sti,

20

(qui cum coe - le - sti, coe - le - sti) sti,) qui cum coe - le - sti coe - le - (qui cum coe - le - sti)

25

fe - de - ra re - ge fa - cis, (re - ge fa - cis, cis, fe - de - fe - de - ra re - ge fa - cis, (re - ge fa - cis, fe - de - sti) fe - de - ra re - ge fa - cis, (fe - de - fe - de - ra re - ge fa - cis,

30

ra re - ge fa - - - - cis, re - - - - ge fa - - - -

ra re - ge fa - cis,) (re - ge fa - cis, re - ge fa - - - -

ra re - ge fa - - - - cis,) Au - stri - a mul - ta

(fe - de-ra re - ge fa - cis, re - ge fa - - - - cis.)

35

cis.) Au - stri - a mul - - - ta ti - bi, (Au -

cis.) Au - stri-a mul - - - ta ti -

ti - - - bi, (Au - stri - a mul - ta ti -

Au - stri - a mul - ta ti - bi, (Au - stri - a mul -

40

stri - a mul - ta ti - bi)

bi

ger - ma - ni - a cun - cta mi -

bi)

ger - ma - ni - a cun - cta mi -

- ta ti - bi)

ger - ma - ni - a cun - cta mi - ni -

45

ger - ma - ni - a cun - cta mi - - - ni - strat, (cun - cta mi - - - ni - strat,) hinc

50

strat, cun-cta mi- - - - ni- strat,) hinc me- mo-rem fa- mam, (me- - - mo- rem fa- mam, (hinc me- mo-rem fa- - - - - mam,) (hinc strat,) hinc me- mo-rem, fa- mam, (hinc me- - - - - mo-rem fa- mam, hinc

55

rem fa- - - - - mam) qui be- ne vi- vis fa- mam, (me- mo-rem fa- mam) qui be- ne vi- vis, (qui be- ne vi- - - - - me- - - - - mo- rem fa- mam) qui be- ne vi- vis ha- - - - - bes, (qui be- ne me- mo-rem fa- mam) qui be- ne vi- vis ha- bes, (qui

60

ha- - - - - bes, (qui be- ne vi- vis ha- - - - - vis,) qui be- ne vi- vis ha- bes, (qui be- ne vi- - - - - vis vi- vis ha- bes, qui be- ne vi- vis ha- - - - - bes,) qui be- ne vi- vis ha- be- ne vi- - - - - vis, qui be- ne vi- vis ha- - - - - bes,) qui be- ne

65

bes.) ha- - - - - bes,) (qui be- ne vi- vis ha- - - - - bes,) bes, (qui be- ne vi- vis ha- bes, vi- vis ha- - - - - bes.) vi- vis ha- bes, (qui be- ne vi- vis ha- - - - - bes.)

NE RECORDERIS (FRANCISCO DE LA TORRE)

Un vez finalizada la misa se interpretó un salmo y seguidamente para finalizar toda la celebración de las exequias un responso. Según la crónica fue de la siguiente manera:

Acabada la misa salieron con un psalmo hasta ponerse todos los sacerdotes en orden: el Obispo de Mechuacán subió al Túmulo y junto con él el Arzobispo con mitra en la cabeza, acompañados de los ministros, e incensó a la tumba el Obispo; y acabado el responso se bajaron, y luego tornando a tomar los estandartes e insignias los que las habían llevado, volvió la procesión por el mismo orden que en la Vigilia a la iglesia mayor, que era más de medio día⁷⁴⁸.

El responsorio que se propone en esta reconstrucción de las exequias es el de Francisco de la Torre, se adjunta la obra encontrada en el manuscrito de Tarazona TarazC 2/3 (fols. 227v-228r) (el nombre del compositor aparece encima de la voz del *cantus*).

⁷⁴⁸ CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *México 1554...*, *Op. cit.*, p. 211.

NE RECORDERIS (FRANCISCO DE LA TORRE)



Imagen 13: *Ne recorderis*, de Francisco de la Torre, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3, fols. 227v-228r⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ KREITNER, Kenneth. "The Church Music of the Fifteenth-Century Spain". En: *Encomium musicae...*, *Op. cit.*, p. 205. Este responsorio se encuentra en diferentes versiones y manuscritos: TarazC 2/3, TarazC5, BarcBC 454#17, BarcBC 454 #24, ToleBC 21 y ToleBC 1. Formó parte de la música de los funerales del Príncipe Juan († 1497?). El responsorio *Ne recorderis*, es previo al Manuscrito de Tarazona 2/3, dado que está en el Manuscrito de Barcelona 454/A de donde fue copiado en el 454B.



Imagen 14. *SUPERIUS* y *TENOR*. *Ne recorderis*, de Francisco de la Torre, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3



Imagen 15. ALTUS y BASSUS. *Ne recorderis*, de Francisco de la Torre, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3

RESPONSORIUM PRO DEFUNCTIS
NE RECORDERIS

Tarazona 2/3 (fols. 227v-228r)⁷⁵⁰

Francisco de la Torre (1460-1505)

Transcripción: José Sierra Pérez

The first system of the musical score consists of four staves. The first three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the fourth is the Bass line. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The vocal parts have lyrics 'Ne' and 're' with a dash indicating a long note. The Bass line has a single note 'Ne' followed by a dash. The music is written in a simple, medieval style with square notes on a four-line staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The first three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the fourth is the Bass line. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The vocal parts have lyrics 'cor' and 'de' with a dash indicating a long note. The Bass line has a single note 'cor' followed by a dash. The music is written in a simple, medieval style with square notes on a four-line staff.

(7) En la versión de New York HC 380-861 este sonido aparece ligado.

⁷⁵⁰ SIERRA, José. *Pedro de Escobar. Missa pro defunctis: (primera misa de réquiem polifónica hispana): manuscrito musical de la catedral de Tarazona 2/3, fols. 217v-229r...*, *Op. cit*, pp. 80-87.

10

ris

ris

ris

ris

pec - ca - ta me - a, Do - mi - ne,

14

*Dum. ve

*Dum. ve

*Dum. ve

*Dum. ve

19

- - - - ne - ris, dum

- - - - ne - ris, dum

- - - - ne - ris, dum

- - - - ne - ris, dum

24

- - - - ve - ne - ris

- - - - ve - ne - ris

- - - - ve - ne - ris

- - - - ve - ne - ris

Ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem.

28

V Di - - - ri - - ge,

V Di - - - ri - - ge,

V Di - - - ri - - ge,

V Di - - - ri - - ge,

33

— di - - ri - - ge,

— di - - ri - - ge,

— di - - ri - - ge,

— di - - ri - - ge,

38

Do - - - mi - ne

Do - - - mi - ne

Do - - - mi - ne

Do - - - mi - ne

De - us me - us in con - spe - ctu tu - o vi - am me - am

42

*Dum_____ ve - - - -

*Dum_____ ve - - - -

*Dum_____ ve - - - -

*Dum_____ ve - - - -

47

- - - - ne - ris, dum_____

- - - - ne - ris, dum_____

- - - - ne - ris, dum_____

- - - - ne - ris, dum_____

52

ve - ne - ris

ve - ne - ris

ve - ne - ris

ve - ne - ris

Ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem.

56

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e

61

- e e - - - lei - son,

- e e - - - lei - son,

- e e - - - lei - son,

- e e - - - lei - son,

66

e - - - - lei - son.

e - - - - lei - son.

e - - - - lei - son.

e - le - - - - i - son.

Chri - ste e - lei - son

70

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e -

77

- lei - son, e - lei - son.

- lei - son, e - lei - son.

- lei - son, e - lei - son.

- lei - son, e - lei - son.

Re - qui - es - cant in pa - ce RA - men

ÍNDICE DE TABLAS Y CUADROS

Tabla 1. Virreyes de la Nueva España durante el siglo XVI	45
Tabla 2. Virreyes nombrados bajo el mandato de Carlos V	46
Tabla 3. Virreyes nombrados bajo el mandato de Felipe II	46
Tabla 4. Compositores representados en los libros de polifonía de Catedral de México	91
Tabla 5. Géneros transmitidos por los libros de polifonía de la Catedral de México	93
Tabla 6. Impresos con música de Francisco Guerrero conocidos en México	96
Tabla 7. Maestros de capilla de la Catedral de México durante el siglo XVI	105
Tabla 8. Libros Litúrgicos	172
Tabla 9. Estructura del Oficio de Vísperas del Oficio de Difuntos	198
Tabla 10. Estructura general de los Maitines completos del Oficio Divino	199
Tabla 11. Estructura de Maitines completo del Oficio de Difuntos	201
Tabla 12. Estructura de Laudes del Oficio de Difuntos	202
Tabla 13. Oficio de Difuntos de la Catedral de México, según la liturgia tridentina y los manuscritos MexC 2 y Mex C 11	204
Tabla 14. Ritos funerarios y celebración de exequias, según <i>La Orden...Leges et constitutiones</i> , en la Orden del Toisón de Oro y en las exequias mexicanas de Carlos V en 1559	234
Tabla 15. Repertorio musical en las exequias de Carlos V en México, 1559 según el <i>Túmulo Imperial</i> de Cervantes de Salazar	274
Tabla 16. Invitatorio y Nocturno 1 de Maitines del Oficio de Difuntos, usados en Toledo, Sevilla, Ávila, Burgos, Jaén ,etc	276
Tabla 17. Orden de responsorios en los Maitines del Oficio de Difuntos: Exequias de Carlos V, <i>Manuale Sacramentorum</i> , MexCC 3, liturgias en Salamanca, Castellana y liturgia Romana Tridentina	280

Tabla 18. Responsorios para la procesión y primer nocturno incluidos en el <i>Manuale Sacramentorum secundus usum ecclesia Mexicane</i> (México, 1550)	281
Tabla 19. Texto del motete <i>Nunc enim si centum lingue sint</i>	297
Tabla 20. Reconstrucción de las exequias de Carlos V en Ciudad de México	302
Cuadro 1. Capillas musicales de Carlos V	151
Cuadro 2. Emperadores de la Casa de Austria: 1508-1740	154
Imagen 1. Plano de la ciudad de México en el siglo XVI atribuido a Hernán Cortés	49
Imagen 2. Reproducción facsimilar de la portada de la primera edición del <i>Tvmylo Imperial</i> de Francisco Cervantes de Salazar	238
Imagen 3. Túmulo Imperial, levantado para las exequias de Carlos V, obra de Claudio Arciniega	243
Imagen 4. Invitatorio <i>Circumdederunt me</i> , Granda, Capilla Real, Manuscrito MS 15 ff. 11 ^v -12r. Rubricado <i>Ad matutinum</i> ,	259
Imagen 5. Facsímil de la antífona <i>Ne quando rapiat</i> de la <i>Agenda Defunctorum</i> de 1556. Manuscrito M 413 fol. 13v-14r, conservado en la Biblioteca de Catalunya	464
Imagen 6. <i>Libera me, Domine</i> de Juan de Anchieta, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3	494
Imagen 7. <i>CANTUS</i> y <i>TENOR. Libera me, Domine</i> de Juan de Anchieta, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3	495
Imagen 8. <i>ALTUS</i> y <i>BASSUS. Libera me, Domine</i> de Juan de Anchieta, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3	496
Imagen 9. <i>SUPERIUS. Nunc enim si centum lingue sint</i> , Pierre de Manchicourt	584
Imagen 10. <i>CONTRATENOR. Nunc enim si centum lingue sint</i> , Pierre de Manchicourt	585
Imagen 11. <i>TENOR. Nunc enim si centum lingue sint</i> . Pierre de Manchicourt	586
Imagen 12. <i>BASSUS. Nunc enim si centum lingue sint</i> , Pierre de Manchicourt	587
Imagen 13. <i>Ne recorderis</i> , de Francisco de la Torre, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3, fols. 227v-228r	600
Imagen 14. <i>SUPERIUS</i> y <i>TENOR. Ne recorderis</i> , de Francisco de la Torre, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3	601
Imagen 15. <i>ALTUS</i> y <i>BASSUS. Ne recorderis</i> , de Francisco de la Torre, del Manuscrito de Tarazona, TarazC 2/3	602

